7b
85-B
1483

# SCHRIFTQUELLEN

ZUR

## GESCHICHTE DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI

NACH DEN HAUPTMEISTERN CHRONOLOGISCH GEORDNET.

I.

## KRITIK UND COMMENTAR DER QUELLEN.

—o—

## INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DES DOCTORGRADES

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

LEIPZIGER UNIVERSITÄT

VORGELEGT VON

FELIX BECKER.

LEIPZIG
DRUCK VON SELLMANN & HENNE
1897.

# SCHRIFTQUELLEN

ZUR

## GESCHICHTE DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI

NACH DEN HAUPTMEISTERN CHRONOLOGISCH GEORDNET.

I.

KRITIK UND COMMENTAR DER QUELLEN.

---

## INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DES DOCTORGRADES

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

LEIPZIGER UNIVERSITÄT

VORGELEGT VON

FELIX BECKER.

LEIPZIG
DRUCK VON SELLMANN & HENNE
1897.

Bei Forschungen über die altniederländische Malerei empfindet man den Übelstand, dass das vollständige Quellenmaterial nicht ohne viel Mühe und Zeitverlust zu erlangen ist. Denn die urkundlichen, durch eifrige Archivstudien unseres Jahrhunderts ans Licht gezogenen Nachrichten sind in zahlreichen Werken, Monographien, Zeitschriften, Bulletins etc. des In- und Auslandes verstreut und auch die übrigen Quellenschriften, in ihren ersten Ausgaben wenigstens, sehr selten geworden. Die erste umfassendere Quellenzusammenstellung über die Blüteperiode der altniederländischen Malerei brachte die französische Übersetzung von Crowes und Cavalcaselles Werk (Les Anciens Peintres Flamands traduit par Delepierre, Bruxelles 1862) in zahlreichen Anmerkungen unter dem Text und in den Notes et Additions par M. de Ruelens und den Annotations par M. Alex. Pinchart. So verdienstvoll diese Sammlung der bis dahin bekannten und der durch die Forschungen, namentlich der letzten beiden Gelehrten, neu erschlossenen Quellen war, so wenig konnte die Anordnung befriedigen, die Zusammengehöriges in den gesonderten Beiträgen zerstreut hält. Darauf wurde in der deutschen Originalausgabe desselben Werkes von *Anton Springer* ein entschiedener Schritt zur Sichtung und Ordnung der wichtigsten Quellen gethan, ohne dass wirkliche Vollständigkeit derselben, soweit sie damals möglich war, in Rücksicht auf die Hauptsache, den Geschichtstext, wohl auch nur beabsichtigt worden wäre. Da es nun wünschenswert erscheint, das für die Entwickelungsgeschichte der Malerei der genannten Periode wertvolle Quellen-

material endlich einmal in möglichster Vollständigkeit, durch eingehende Kritik geklärt und in übersichtlicher Ordnung beisammen zu haben, so widmete ich diesem Ziele meine ganze Aufmerksamkeit. Um aus der stark angewachsenen Menge niederländischer Kunstnachrichten aus dem XV. und dem Anfang des XVI. Jahrhunderts mit Sicherheit die wirklich wertvollen herauszuheben, präzisierte ich meine Aufgabe dahin, Antwort auf die Frage zu geben: Was besitzen wir an zuverlässigen Nachrichten über das Leben und die Werke der Hauptmeister der altniederländischen Malerei von den Gebrüdern van Eyck an bis zu Quintin Metsys? Zur Feststellung der Zuverlässigkeit und des mannigfach abgestuften Wertes der urkundlichen wie der litterarischen Nachrichten bedurfte es der sorgfältigsten von Fall zu Fall, von Wort zu Wort fortschreitenden Quellenkritik um so mehr, als in dieser Hinsicht wohl eine Menge wertvoller Einzelbeobachtungen, aber keine systematische Kritik des ganzen Materials vorlagen. Im Nachfolgenden suchte ich daher zuerst einen Überblick über sämtliche Quellen und eine Gruppierung derselben nach ihrem historischen Werte, dann kritische Untersuchungen über wichtige, die urkundlichen Quellen betreffende Fragen und Charakterisierung der Quellenschriftsteller und genaue Analysen ihrer Nachrichten zu geben.

Dieser notwendigen kritischen Vorarbeit sollen in einem II. Teile die Quellenauszüge nach den einzelnen Meistern geordnet in strenger chronologischer Folge sich anschliessen, und in einem Anhange die umfangreicheren Quellen, die bei der Aufstellung der einzelnen Chronologien in ihre Bestandteile aufgelöst werden mussten, auch in ihrem Zusammenhange abgedruckt werden.

## Übersicht über die Quellen.

### A. Urkundliche und gleichzeitige Nachrichten.

I. Eigenhändige Signaturen auf Bildern.
II. Vermerke in den Rechnungsbüchern und Akten des Herzogl. Burgundischen Haushaltes, der geistlichen und städtischen Behörden.
III. Zunftregister in Originalen, Abschriften und Auszügen.
IV. Testamente und Grabschriften.
V. Nachrichten von persönlichen Bekannten der Maler.
(Über Hugo van der Goes sein Klostergenosse Offhuys, über Memling Rombold de Doppere.)

### B. Litterarische Nachrichten.

#### I. Erwähnungen bei zeitgenössischen Schriftstellern.

Ciriacus von Ancona, Barth. Facius, Anton. Filarete, Bisticci und Giovanni Santi.

#### II. Spätere litterarische Nachrichten.

a) Selbständige Notizen aus der 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

La Couronne Margueritique von Jean Lemaire . . . . . circa 1510
I. Inventaire des meubles etc. de Marguérite d'Autriche . . . . . 1516

Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande . . . . . 1520—21
II. Inventar Margarethas . . . . . 1524
Die Aufzeichnungen des Marcanton Michiel (Anonymus Morelli) . . 1512—43
Brief des Pietro Summonte . . . . 1524
Vasari, le vite de più eccellenti architetti (Firenze) . . . . . 1550

b) Ganz oder teilweise selbständige Nachrichten aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Cristoval Calvete de Estrella, Viajie 1552
Inventar der Maria von Ungarn . . 1555
Marc von Vaernewijck, 3 Schriften 1560, 1562 u. 1568
Lodovico Guicciardini, Descrittione . 1567
Domenicus Lampsonius, Elogia . . 1572
Joannis Molani Historia Lovan. . . circa 1575

c) Die übrigen Nachrichten aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts, die nur minimale neue Beiträge bringen.

Vasari, Giunta . . . mit dem Capitel di diversi artefici fiamminghi . . . 1568
Lucas de Heeres Lobgedicht . . . circa 1570
Opmeer, Opus chronographicum . . . circa 1590
Marchantius, Flandria descripta . . 1596

d) Teilweise selbständige Notizen aus dem XVII. Jahrhundert.

Karel van Mander, Het Schilder-Boeck 1604

## e) Abhängige Notizen aus dem XVII. u. XVIII. Jahrhundert mit geringen neuen Beiträgen.

| | |
|---|---|
| Franc. Sweertius, Monumenta sepulcralia, Antw. . . . . | 1613 |
| Ant. Sanderus, De Gandavensibus et Brugensibus eruditionis fama claris, Antw. . . . . | 1624 |
| Brabantia illustrata. — Flandria illustrata . . . . . | 1641 |
| (Descamps, La vie des peintres flamands | 1753) |
| Antonio Ponz, Viage de España . . | 1785 |

Anmerkung. Sueyros, Annales de Flandes, Antw. 1624; Sandrart, Deutsche Akademie 1675 und Baldinucci, Notizie d'opere . . folgen in den betreffenden Angaben nur K. von Mander.

## Die Signaturen auf Bildern.

Von *Hubert van Eyck* besitzen wir keine eigenhändige Namensbezeichnung, aber sein Bruder Jan hat nicht unterlassen, in der Unterschrift auf den Aussenflügeln des Genter Altarwerkes Huberts Namen an erster Stelle rühmend zu erwähnen. Diese Inschrift (PICTOR) HVBERTVS E EYCK. MAJOR QVO NEMO REPERTVS INCEPIT PONDVS q3*) JOHANNES ARTE SECVNDVS (FRATER PERF)ECIT IVDOCI VYD PRECE FRETVS. VERSV(S) SEXTA MAI VOS COLLOCAT ACTA TVERI wurde erst 1823 bei einer Restaurierung unter einer Farbenschicht aufgefunden. Die Inschrift muss bis gegen das Jahr 1600 sichtbar, wenn auch teilweise schlecht leserlich gewesen sein, denn um 1550 wurde sie von Christoph van Huerne (mit Abweichungen) copiert, und Vaernewijck und Guicciardini haben wahrscheinlich aus ihr die Nachricht von Huberts Thätigkeit gezogen, aber die übrigen Angaben nur mangelhaft verwertet. Am Ende des XVI. Jahrhunderts wurde sie von dem Genter Geheimschreiber und Poeten Maximilian Vriendt ausführlicher gelesen und gab ihm Veranlassung zu einem Epigramm, das Anton Sander, De Brugensibus pag. 39 mitteilt:

Quos Deus ob vitium paradiso exegit Appelles
Eyckius hos vitii reddidit aere patres,
Arte modoque pari pariter concurrere visi
Aemulus hinc Pictor, fictor et inde Deus.

*) Abbreviatur für quod.

Vriendt nennt so im Wortspiel den Vydt als Stifter des Bildes zuerst von allen Autoren.

***Jan van Eyck*** hat meist ausführlich signiert, und wo auf seinen Bildern die Bezeichnungen fehlen, sind sie vermutlich mit Teilen des Rahmenwerkes verloren gegangen. Wir besitzen von ihm mit Ausschluss von zwei verdächtigen und mehreren falschen 11 Unterschriften mit Datum,*) 5 mit Angabe des Tages der Vollendung, 4 mit seinem Motto: Als ikh kan. Die datierten Bilder verteilen sich auf die Jahre 1432—39, doch fällt auf 1435 kein Bild, da Jan in diesem Jahre im Auftrage Philipps des Guten weite Reisen unternommen hatte. Die Schriftarten der Signierungen wechseln zwischen schnörkeliger Zierschrift, gotischer Gitter- und Capitalschrift.

---

***Rogier van der Weyden*** scheint überhaupt nicht signiert zu haben. — Auf dem Triptychon der Kreuzabnahme in der Peterskirche in Löwen, dem viel angezweifelten Edelheer-Altare, glaubten einige Gelehrte in einem V-ähnlichen Zeichen (Facsimile bei A. J. Wauters, La Peinture Flamande pag. 65) das Monogramm Rogiers zu erkennen, doch ist das Bild laut Inschrift 29 Jahre nach Rogiers Tode gemalt. Die Inschrift lautet:

Dese tafel heeft veree(r)t heñ Willẽ Edelhee eñ Alyt
Syn Werdinne int jaer ons heñ MCCCC
en LXLIII

Das hier schraffierte L ist mit graugrüner Farbe übergangen, doch braucht man nur scharf auf die auffällige Lücke zwischen en und X zu blicken, um den grössten Teil des L hervorschimmern zu sehen; das

*) Vgl. den Wortlaut derselben in der Chronologie Jans.

Datum ist also 1493 und bestätigt die Meinung derer, die in dem Bilde nur eine spätere Copie nach Rogier sahen. Vergl. die Streitfrage über das Bild bei Springer, Gesch. d. altniederl. Malerei p. 236 ff.

---

Unter den Werken des ***Petrus Christus*** tragen noch vier seinen eigenhändigen Namen und das Datum der Fertigstellung; vergleiche dieselben in seiner Chronologie unter den Jahren 1446, 1447, 1449 und 1452. Seinen Namen brachte er entweder im Bilde selbst an (Madonna im Staedelsch. Inst. in Frankfurt a. M.) oder auf den unteren Rahmenleisten (Eligiusbild bei Baron Oppenheim in Köln und die beiden Flügel in der Berl. Gallerie) oder auf der Rückseite des Bildes, wie auf dem Porträt des Ed. Grimston bei dem Earl of Verulam.*) Seinen Namen pflegte er eigentümlich abzukürzen (XPI, xpi, xpr), was dazu führte, dass man ihn früher Petrus Christophorus oder Christophsen nannte. In einer Stadtrechnung von Brügge vom Jahre 1463 wird er Pieteren Cristus genannt und Guicciardini bietet die Form: Pietro Cristo, Vasari: Pietro Christa. Da die Form: Cristus ohne h vereinzelt, die Abkürzungen mit griechischem X mehrfach vorkommen, so liegt kein Grund vor, von der gewöhnlichen Orthographie des Wortes: Christus bei ihm abzuweichen, wie das jetzt allgemein geschieht. — Die Inschrift auf dem Madonnenbilde im Staedelschen Institut in Frankfurt:

Petrus Xpi me fecit 1417

hat viel Verwirrung angerichtet, denn danach galt

*) Das Pendant zu diesem Porträt in der Berl. Gallerie No. 532 soll nach Waagens handschriftlicher Notiz die Bezeichnung: **O**pus **P**etri **C**ristophori getragen haben; offenbar ist diese Angabe nicht wörtlich genau.

das Bild lange als das früheste datierte Ölbild, und Petrus Christus als ein Schüler Huberts. Nachdem A. Wauters zuerst Bedenken gegen die Datierung erhoben, stellte sich bei genauer Untersuchung heraus, dass die vorletzte Ziffer verletzt war und wahrscheinlich als eine 4 zu lesen ist. Damit war die Annahme eines Schülerverhältnisses zu Hubert haltlos geworden. Nach den übrigen bekannt gewordenen Daten aus Petrus Christus' Leben und nach seiner auffallenden Verschiedenheit in Farbenauftrag, Tönung, Schattierung, Linearperspektive und Typen muss auch die noch vielfach aufrecht erhaltene Behauptung eines Schülerverhältnisses zu Jan als wenig begründet angesehen werden. Unhaltbar ist auch die so überzeugend klingende und so oft wiederholte Folgerung Crowes und Cavalcaselles, dass Petrus das Ateliergerät Jans benutzt haben müsse, weil er auf dem Madonnenbilde in Frankfurt einen ähnlichen Teppich gemalt hat, wie er sich auf der „Madonna von Lucca" dort findet. Allerdings zeigt er in diesem, mindestens 7 Jahre nach Jans Tode gemalten, Bilde eine Anlehnung an die „Madonna von Lucca" und auch an Jans Madonna auf dem vom Canonicus de Paele gestifteten Bilde in der Brügger Akademie, aber die Verwertung eines vorhandenen Madonnentypus und einiger Details durch einen späteren und sonst anders gearteten Künstler giebt doch kaum einen ausreichenden Grund, ein Schülerverhältnis und eine Ateliererbschaft zwischen dem originalen und dem abhängigen Maler zu konstatieren.

---

Von ***Gerard van der Meire*** ist kein Werk erhalten, das ihm mit voller Sicherheit zugeschrieben werden könnte, und die Signatur auf dem Kreuzigungsbilde in der St. Bavonskirche in Gent:

GER. VAN DER MEEREN

ist modern und wahrscheinlich bei einer Restauration des Bildes durch den Maler J. Lorent im Jahre 1824 auf die untere Rahmenleiste aufgesetzt worden.

---

***Hugo van der Goes*** hat sein Hauptwerk, das Triptychon mit der Anbetung durch die Hirten, in Santa Maria Nuova in Florenz nicht signiert und keins der wenigen andern ihm zukommenden trägt seine Signatur; auch Vaernewijck und Karel van Mander, die über Hugo ausführliche Auskunft geben, erwähnen keine Unterschrift von ihm.*) — Die Bezeichnung auf einem Flügelbilde mit Johannes dem Täufer in der Münchener Pinakothek, Nr. 115:

H. V. D. GOES 1472

ist eine Fälschung; doch kann die Jahreszahl sehr wohl auf eine originale zurückgehen, und das Bild 1472 von Hans Memling, dem es die Stilkritik übereinstimmend zugeschrieben hat, gemalt sein.

Auch von ***Justus von Gent*** und von ***Albert Ouwater*** besitzen wir keine Signatur, und nicht viel besser steht es damit bei ***Dirck Bouts.*** Die beiden Signaturen auf dem Abendmahl- und Erasmusbilde in der Peterskirche in Löwen sind modern, und nur durch Karel van Mander erfahren wir von einer Signatur auf einem Bilde des Dirck in Harlem. Es war ein Triptychon mit lebensgrossen Gestalten eines Salvator Mundi in der Mitte und Petrus und Paulus auf den Flügeln.

---

*) Die Buchstaben tp trägt das von A. Wauters zuerst dem Hugo van der Goes zugeschriebene Porträt des Thomaso Portinari in der Antwerp. Gallerie No. 254 und „das Monogramm" der Portinari befindet sich auf einem kleinen Porträt eines Portinari (Thomaso?) (bis vor kurzem in der Sammlung des Marchese Frescobaldi in Florenz), das Bode dem Hugo zuteilt. Vergl. die graph. Künste XVIII. Jahrg. VI. Heft. Wien 1895.

Die lateinische Unterschrift in goldenen Buchstaben besagte, dass Anno 1462 Dirck aus Harlem dieses Bild in Löwen gemalt habe.

***Hans Memling*** signierte auf verschiedene Weise, am vollständigsten mit seinem und des Auftraggebers Namen und Datum auf dem Triptychon der Anbetung der Könige, der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel im St. Johanns-Hospitale in Brügge:

DIT WERCK DEDE MAKEN BROEDER IAN FLOREINS.
ALIAS VANDER RIIST BROEDER PROFFES VANDE
HOSPITALE
VAN SINT IANS IN BRVGGHE. ANNO MCCCCLXXIX.
OPVS IOHANIS MEMLING.

Dies ist die einzig sichere Namensbezeichnung von ihm; eine zweite auf dem Triptychon mit der Verlobung der heiligen Katharina und den beiden Johannes im St. Johanns-Hospitale ist von späterer Hand und scheint nach der ebengenannten Signatur copiert. Auf zwei anderen Bildern im Johannis-Hospitale, dem Porträt des Martin van Nieuwenhoven und der Sybilla Sambetha giebt er Datum und erklärende Beischriften (vergl. die Chronologie unter 1480 und 1487). Auch das Porträt eines jungen Mannes in der Gallerie der Uffizien No. 778 trägt die Jahreszahl 1487 und die Beischrift: S. BENEDITVS.*) Die Madonna mit Kind, No. 733 der Gallerie Lichtenstein, ist nur mit dem Datum 1472, und die Verkündigung im Besitze des Fürsten Radziwill in Berlin mit dem Datum 1482

*) Die Zusammengehörigkeit dieses Bildes mit No. 769 der Uffiziensammlung und mit dem Madonnenbilde Memlings in der Berl. Gallerie No. 529 ist kürzlich von R. Schoene nach den Massen und der Perspektive erkannt worden. Vergl. Bode, Die graph. Künste XVIII. Die Beischrift in ihren schrägliegenden Kapitalbuchstaben ist allerdings nicht unverdächtig.

signiert. Eine längere Unterschrift, die das Bild der sieben Freuden Mariae in der Münchener Pinakothek trug, ist in einem Innungsinventar überliefert, vergl. die Chronologie Memlings unter 1480. Verdächtig ist die Datierung 1480 auf dem Triptychon des Adrian Reims im St. Johanns-Hospitale in Brügge. Die Signierung resp. Datierung auf dem Danziger Altarwerke ist beschädigt und nur noch sichtbar:

ANNO . . CCCLXVII IC . IAC . .

Eine moderne Zuthat ist das Datum ANNO DNI 1484 auf dem Christophorus-Altare in der Akademie zu Brügge.

***Gerard David*** scheint nicht signiert zu haben, wenigstens trägt keins der erhaltenen Bilder seine Bezeichnung.

Von ***Quintin Metsys*** besitzen wir noch 3 signierte Werke, das grosse Triptychon in der Gallerie in Brüssel, No. 38, mit Darstellungen aus dem Leben der heil. Anna. Die Inschrift befindet sich auf dem linken Innenflügel oben an einer kleinen Säule und lautet:

QVINTE METSYS
SCREEF DIT 1509

ferner einen heil. Hieronymus in der Gallerie Liechtenstein mit der Signatur Ovnten Masijs f. 1513 und das Bild: Der Banquier mit seiner Frau, im Louvre, bezeichnet: Ovnten Matsys, schilder, 1518.

---

## Die aus den Archiven publizierten Urkunden.

Die Kenntnis der archivalischen Quellen ist eine Eroberung der modernen Forschung seit etwa 1824. Nachdem um die Wende unseres Jahrhunderts die

romantische Richtung auch der altniederländischen Malerei sich mit Begeisterung zugewandt hatte, und sowohl die Schriften von Friedr. Schlegel, Ludw. Tieck, Johanna Schopenhauer als auch der Ruhm der Bildersammlungen der Gebrüder Boisserée, der H. H. Bertram, Wallraf, Lieversberg, des Marquis Erthborn und des Grafen Solly das Interesse in weitere Kreise trugen, erschien im Jahre 1822 die erste wissenschaftliche Arbeit: Über Hubert und Jan van Eyck, von Friedrich Waagen. In der Einleitung unterzog er die ihm bekannten Quellenschriften einer gründlichen Kritik, wies auf die Lücken und Mängel der Überlieferung hin: „Durch das Zurateziehen der inländischen Chroniken und Archive ist über manche dunkle Punkte Aufklärung, für manche Mutmassung Bestätigung oder Berichtigung zu erwarten". Bald begann auch ein mit Eifer betriebenes und bis in unsere Tage fortgesetztes Durchforschen der alten gleichzeitigen Urkunden jeglicher Art und förderte eine Fülle wichtiger Aufschlüsse über Kunst und Künstler dieser Periode zutage. Es waren besonders belgische, holländische, englische und französische Gelehrte, die sich diesen Archivstudien mit Erfolg widmeten; die wichtigsten Beiträge lieferten zuerst De Bast, Delepierre, van Lockeren im Messager des sciences . . . Gand 1824 und folgende Jahre; Gachard in: Documents inédits concernants l'histoire de la Belgique, ferner de Stoop, Goetghebuer, Abbé Carton in den Annales de la société d'émulation de Bruges (V 2 série) und in den Bulletins de l'académie royale des sciences etc. de Bruxelles. Dann folgten Schayes, Alex Wauters, Michiels und der Engländer Charl. Eastlake (Materials for a history of oilpainting, London, 1847). Graf De Laborde brachte in dem Werke: Les ducs de

Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV siècle, 3 tom. preuves, Paris 1849—52, eine reiche Ausbeute an neuen Nachrichten über Jan van Eyck und viele andere vom burgundischen Hofe beauftragte Maler.

Vorher schon, 1839, hatte ein Landsmann von De Laborde, M. Le Glay, im Anhange zu seinem Werke: Correspondance de l'empereur Maximilien I et Marguerite d'Autriche einen Auszug aus dem eigenhändigen Inventar der Statthalterin Margaretha über ihre Kunstsammlungen in Mecheln gegeben. — Edm. de Busscher veröffentlichte 1853 das Zunftregister der Maler und Bildhauer von Gent (Notice sur l'ancienne corporation des peintres et sculpteurs à Gand, Brux. 1853) und darauf die interessante Studie: Peinture Murale à l'huile du XV siècle à Gand, Brux. 1858. Zu gleicher Zeit begann E. van Even die wertvollen Ergebnisse seiner Forschungen in den Löwener Archiven in einer Reihe von Werken (Nederlandsche Konstenaers, Amsterdam, 1858; Louvain monumental 1860; Thierry Bouts, Brux., 1861; Thierry Bouts, 1864 (gegen A. Wauters); L'ancienne école de peinture de Louvain 1870; neuerdings noch: Louvain dans le passé et dans le présent chez Aug. Fonteyn à Louvain; kürzere Beiträge auch in dem Bulletin de l'Académie à Brux. und in der Zeitschrift: De Dietsche Warande 1855—7, 1876—86 (u. a. O.) zu veröffentlichen. Die letzten 36 Jahre brachten überhaupt eine wesentliche Bereicherung des urkundlichen Nachrichtenschatzes durch die Forschungen von

*Dehaisnes*, L'art chrétien en Flandre, Douai 1860,
„ L'art à Amiens vers la fin du m. âge 1890,
„ La vie et l'oeuvre de Jean Bellegambe Lille 1890,

*Dehaisnes,* Recherches sur le retable de St. Bertin et sur Sim. Marmion, Lille 1892.*)

*Ruelens und Pinchart* in den Beiträgen zur französischen Übersetzung von Crowes und Cavalcaselles Werk: Early flemish painters. — Pinchart im Archive des arts tom II, im Bulletin de l'Académie royale de Belge Bd. XVIII (über Jans van Eyck Aufenthalt im Haag), ferner die Schrift: Roger de la Pasture, dit van der Weyden, Brux. 1876.

*Alphons Wauters,* Roger van der Weyden, Brux. 1856,
„ Thierri Bouts ou de Harlem et ses fils, Brux. 1863,
„ Hugues v. d. Goes, sa vie et ses oeuvres, Brux. 1864,
„ Histoire de notre première école de peinture, im Bulletin de l'Académie r. d. B. 1863 u. a. O.

*A. J. Wauters,* Sur quelques peintres peu connus .... 1882. Sept études pour servir à l'histoire de H. Memling, Brux. 1893.**)

*James Weale,* Notes sur Jean van Eyck, 1861. Publikation im Journal des Beaux-Arts 1861 und zahlreiche Abhandlungen in den 4 Bd. des Beffroi und in La Flandre, Bruges 1869, tom III. Die Geschichte Gerard Davids hat er eruiert und die früher schon im Beffroi publizierten Urkunden in der kürzlich erschienenen Monographie: Gerard David, painter and illuminator; the Portefolio No. 24, London 1895, verwertet.

*A. van der Willigen,* Les Artistes de Harlem, II édition 1870.

*) Desselben Verfassers 3bändiges Sammelwerk der Quellen der Kunstgeschichte von Flandern, Artois und Hennegau, 1886, kommt hier nicht in Betracht, da es mit dem Jahre 1400 abschliesst.

**) A. Wauters: La vie d'Antonio da Messine, Bulletin 1883 und: Barend van Orley, 1881.

*F. J. van den Branden*, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Antwerpen 1878—83.

*Max Rooses*, Geschiedenis der Antw. Schilderschool 1879.

*H. Hymans*, Übersetzung von Karl v. Manders Schilderboeck: Le Livre des Peintres . . . traduction, notes et annotations par H. Hymans, Paris 1884.

*A. de la Grange et L. Cloquet:* Études sur l'art à Tournai II. Teil, Tournai 1889.

Während die neueren Publikationen der Urkunden den Vorzug der Zuverlässigkeit*) haben, lassen manche der früheren an Kritik der Quellen und Akribie der Textwiedergabe zu wünschen. Von Crowe und Cavalcaselle, Pinchart, Waagen, Springer, Weale ist gelegentlich auf falsche und zweifelhafte Urkunden bei De Bast, De Stoop, Goetghebuer, van Lokeren, Gaillard, und ungenau abgedruckte bei Hasselt, Delepierre, Carton, De Laborde und De Busscher hingewiesen worden. In den nachfolgenden Chronologien sind die falschen und stark verdächtigen Nachrichten übergangen worden, doch mussten auch zwei mit Unrecht verdächtigte Notizen aus den Meisterverzeichnissen der Lucasgilden von Gent und Tournai wieder Beachtung finden aus Gründen, die weiter unten bei der Besprechung der Zunftregister dargelegt sind.

### Die Vermerke in den Rechnungen der Herzoglichen Hofhaltung, der geistlichen und städtischen Behörden.

Die Ausgabenbücher der Hofhaltung Johanns von Bayern im Haag und Philipps des Guten in Lille haben sich als Fundgruben sicherer Nachrichten über die Hofkünstler dieser Herzöge erwiesen und besonders

*) Die an die Urkunden geknüpften Folgerungen sollen hier ausser Betracht bleiben.

die Biographie Jans van Eyck in ungeahnter Weise bereichert. Aus den zuerst genannten Rechnungen hat Pinchart die von ihm aufgefundenen wertvollen Notizen in dem Bulletin de l'Académie royale de Brux. tom XV 2. ser. publiziert. Sie unterrichten über Jans Aufenthalt und Stellung im Haag während der Jahre 1422—1425; die Rechnungen vom Jahre 1421 mit mutmasslichen ersten Zahlungen an Jan sind nicht mehr vorhanden. In unmittelbarer Ergänzung schliessen sich die von De Laborde (Les ducs de Bourgogne 1849—52) aus den Rechnungen der burgundischen Hofhaltung publizierten Notizen an. Wie schon erwähnt, ist der Text der Urkunden bei De Laborde nicht immer genau, doch konnte er nach den Revisionen von Pinchart berichtigt werden.

Die kirchlichen Rechnungsbücher haben auffallend wenige Erwähnungen der alten Meister ergeben, doch sind für Jans van Eyck Biographie die Kapitelrechnungen von St. Donatian in Brügge von Wichtigkeit geworden, da aus den Aufzeichnungen über Jans Tod und Begräbnis sein Todesjahr und -Tag berechnet werden konnte.*) Viel reichere Ausbeute zu den Biographien der Hauptmeister haben die Ueberbleibsel der städtischen Rechnungen von Gent, Brügge, Tournai, Löwen, Brüssel und Antwerpen geliefert; das Löwener Stadtarchiv wurde sogar Hauptquelle über Dirk Bouts, und die betreffenden Notizen sind von dem Archivar E. van Even in den schon genannten Werken mit Sorgfalt publiziert.**)

*) 9. Juli 1440 nach J. Weale, Notes sur Jean van Eyck, S. 15.

**) In seinem Werke: Louvain monumental, 1860, pag. 207, giebt er ein Facsimile einer eigenhändigen Quittung des Bouts über die Bezahlung des Abendmahls in der Peterskirche in Löwen; es ist das einzige eigenhändige Dokument, das sich von den Hauptmeistern erhalten hat.

## Die Register der Malergilden.

Schon im XIV. Jahrhundert begann in den grossen niederländischen Städten die Organisation der Malergilden, so in Gent, Brügge, Tournai, Antwerpen,*) im XV. Jahrhundert folgten Lille, Brüssel, Löwen, Douai, Mons, Valenciennes.

Ein glücklicher Zufall hat auch von den ältesten dieser Gilden zahlreiche Urkunden aufbewahrt, die einen Einblick in die intimen Verhältnisse gewähren, unter denen die hervorragenden Maler dieser Periode ihre Werke schufen. Von Gent, Tournai und Antwerpen sind auch die alten Meisterregister der Lucasgilden teils im Original, wie in Tournai und Antwerpen, teils in Abschrift, wie in Gent, erhalten. Es sind zuverlässige, sachgemässe Quellen und sie geben, wie Statistiken, Jahr für Jahr Auskunft über die Namen der neuaufgenommenen Meister und der Vorsitzenden in der Zunft und berichten auch gelegentlich über Privilegien oder sonstige für die Zunft wichtige Dinge. Freilich nennen sie uns Hunderte von Meisternamen, die bedeutungslos geworden sind, doch begegnen wir darin auch den Namen einiger Hauptmeister, wie der Gebrüder van Eyck, Rogiers van der Weyden u. a.

Das Meisterregister der *Genter Lucasgilde*, die die Maler und Bildhauer umfasste, ist von de Busscher 1853 zuerst publiziert. Das Original ist ein Kleinfolio-Band, Papier, und befindet sich im Kommunalarchiv zu Gent. Es enthält die Listen der Dekane, Geschworenen, Freimeister, die Statuten und Bemerkungen über Privilegien u. a. seit der Begründung der Gilde 1338 bis 1713. Doch nicht lückenlos; abgesehen von

*) Die volle Selbständigmachung erst 1434 und 1442.

einigen kleineren Auslassungen ist die Reihe der Aufzeichnungen während der Jahre 1539—1574 unterbrochen. Es ist dies die Zeit der Suspension der Gilde, die sich an dem Aufstand der Zünfte gegen Karl V. beteiligt hatte. In den nächsten Jahren nach der Wiederbegründung der Gilde wurde das genannte Register angefertigt und, offenbar auf Grund originaler Listen, die Namen der Dekane, Geschworenen, Meister und einige andere Notizen aus der Zeit von 1338—1539 nachgetragen. Dieser Teil kommt hier in Betracht. Unter dem Jahre 1421 verzeichnet das Register die wichtige Notiz: Int zelve jaer starf Vrauw Michiele, ghesellenede van Hertoghe Philips, om hare doodt was binnen Ghendt grooten rouwe, Hubrecht ende Jan, die sij zeer lief hadde, schonck den ambochte vrijdomme in schilderen. (Im selben Jahre starb Frau Michiele, Gemahlin des Herzogs Philipp; über ihren Tod war in Gent grosse Klage. Dem Hubrecht und Jan, die sie sehr lieb hatte, schenkte die Zunft Freiheit für ihre Kunst.) Die Echtheit dieser Nachricht haben Pinchart und Schnaase angezweifelt, aber, wie schon Springer (Geschichte der altniederländischen Malerei p. 39 Anm.) annimmt, mit Unrecht. Kein Schreiber konnte um 1580 eine so intime Kenntnis über Hubert und Jan besitzen, wie diese Angaben voraussetzen. Die Ausdrucksweise ist wohl naiv und abgerissen, aber der Inhalt steht mit anderen urkundlichen Nachrichten im vollsten Einklange. Dass Hubert und Jan nicht einheimisch in Gent waren, geht auch aus zwei anderen Urkunden hervor. Dass die Gebrüder in hoher Gunst bei der ersten Gemahlin Philipps des Guten standen, hat nichts Auffälliges bei zwei hervorragenden und bahnbrechenden Künstlern. Zeigt doch auch der Auftrag des Patriziers Jodocus Vydt für ein Altar-

gemälde von ungewöhnlicher Pracht und Grösse und in einer neuen Technik, dass Hubert um 1420 in hohem Ansehen stand, und die Gunst der Herzogin und die ehrende Anerkennung von Seiten der Gilde durchaus begründet waren. Und von Jan wissen wir, dass er von 1421 bis zu seinem Ende Hofmaler war, warum soll er da nicht die Jahre vor 1421 zum erstenmale Hofgunst erfahren haben? — Die Nachricht ist keine Interpolation, sondern die erste zuverlässige Erwähnung Huberts und Jans, und es ergeben sich aus ihr in Kombination mit den anderen Nachrichten wertvollere Aufschlüsse als es beim ersten Blick erscheint. — In Hinsicht der Meistertabellen ist die Zuverlässigkeit des Registers nicht angefochten worden.

*Von der Lucasgilde in Tournai* sind das Meister- und Gesellenregister im Original erhalten, von 1423 bezw. 1426 beginnend bis 1791, aber nicht lückenlos und zum Teil unleserlich. A. de la Grange und L. Cloquet haben sie im II. Teile der Etudes sur l'art à Tournai, Tournai 1889, pag. 69 ff. veröffentlicht nebst zahlreichen anderen, die Lucasgilde betreffenden Urkunden. Besonders für die Biographie Rogiers van der Weyden wurden diese Angaben wichtig, denn wir erfahren daraus seinen Eintritt als Lehrling in das Atelier des Robert Campin am 5. März 1426, seine beinahe 6jährige Lehrzeit,*) seine Lehrgenossen, Tag und Jahr seiner Meisterfreisprechung (1. August 1432) und aus seinem späteren Leben noch eine Reihe von Angaben. Auch seinen Meister Robert Campin lernen wir als einen vielbeschäftigten Maler und Vergolder, aber auch als einen wegen Meineid und Un-

*) Die von A. Wauters angezweifelte Notiz über Rogiers Lehrzeit befindet sich im Original im Archiv zu Tournai, und nach Grange u. Cloquet op. cit. pag. 96 ist jedes Bedenken gegen die Echtheit grundlos.

moralität mit Verweis und Verbannung bestraften Mann kennen. Unter den übrigen aufgeführten Meistern stossen wir noch auf einige bekannte, so 1468 auf Simon Marmion, 1469 auf seinen Bruder Wilhelm Marmion.

Die Register der *Antwerpener Lucasgilde* sind im Original erhalten und datieren von 1453. Die Gilde zählte anfangs nicht viele Mitglieder; im ersten Jahre werden 15 Meister erwähnt, 1454 tritt ein neuer Meister (Maler) bei, und der Zuwachs bleibt lange Zeit gering. Der Gilde gehörten ausser den Malern noch die Holz- und Steinbildhauer, Illuminatoren und Buchdrucker an. Die Register sind von Ph. Rombouts und Th. van Lérius unter dem Titel: Les Liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de St. Luc, Antwerpen 1872, publiziert und kommen hier wegen der Erwähnungen des Quintin Metsys in Betracht.

### Testamente und Grabschriften.

Jans van Eyck Testament wurde 1442 eröffnet, und die Kapitelakten der St. Donatianskirche verzeichnen bei dieser Gelegenheit eine Einnahme von 48 sols. par. Das Testament selbst aber ist verloren. Überhaupt besitzen wir nur von einem der Hauptmeister, von Dirk Bouts, den Wortlaut seines Testaments. Es ist eine gleichzeitig mit dem Original angefertigte Copie mit Beglaubigung und Datierung vom 17. April 1475. Das interessante Dokument hat 89 Jahre lang in Deutschland, im Archiv zu Münster, wohin es 1794 mit anderen Urkunden aus Löwen kam, unerkannt verwahrt gelegen, und wurde im Jahre 1863 auf Befehl König Wilhelms I. von Preussen mit der Masse der anderen belgischen Dokumente an das Archiv

zu Brüssel überwiesen. Dort wurde es in den nächsten Jahren von Alexandre Wauters entdeckt und 1867 im Bulletin de l'Académie royale de Belg., tom. XXIII, 2. série, zuerst publiziert. E. van Even hat den Text des Testamentes noch einmal auf das genaueste revidiert und im Anhange seines Werkes: L'ancienne école de peinture de Louvain 1870, pag. 445 publiziert. Das Testament enthält einige zuverlässige Angaben über die Familien- und Vermögensverhältnisse des Bouts und über seine Hinterlassenschaft an fertigen und unfertigen Bildern.

Auch **Grabschriften** von mehreren altniederländischen Meistern sind überliefert, nicht in Originalen, aber in frühen zuverlässigen Copien. Sie sind immerhin als unmittelbare Zeitstimmen von Interesse, aber bieten wenige biographische Daten, da sie sich meist in allgemeinen Lobeserhebungen und moralischen Betrachtungen ergehen. Wir besitzen die Grabschriften von Hubert und Jan van Eyck, die Marc van Vaernewijck im XLVII. Cap. des IV. B. seiner Historie van Belgis genau überliefert hat.*) Ferner von Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes (beide von Sweertius in Monumenta sepulcralia, Antwerpen 1613, pag. 284 und 323 mitgeteilt) und die von Simon Marmion, die 1489 von Jan Molinet, dem Chronisten des Erzherzogs Philipps des Schönen ausführlich und durchaus nicht bloss phrasenhaft, wie behauptet worden, ver-

*) Er sagt von der in vlämischer Sprache verfassten 18 zeiligen Inschrift auf Huberts Grabe, dass er sie „van letter tot letter gheortographieert", d. h. genau copiert hat. — Gegen die Gleichzeitigkeit der Grabschrift Jans spricht Michiel (l'histoire de la peinture flam . . .) Zweifel aus, und in der That muss man die sehr humanistisch klingenden Distichen eher für ein Produkt der Zeit von 1500—30 als der von Jans Tode 1440 halten.

fasst ist. Sie ist in 3 verschiedenen Manuskripten in den Bibliotheken von Valenciennes, Douai und Cambrai überliefert und von Le Glay, De Laborde und zuletzt von Dehaisnes in seinem Werk: Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion, Lille 1892, pag. 72 ff. publiziert. — Die Grabschrift des Quintin Metsys, früher am Dom von Antwerpen angebracht, ist nicht original, sondern von einem späteren Verehrer des Meisters am 17. Dezember 1629 mit Genehmigung des Rates von Antwerpen aufgestellt worden.

### Die Berichte von persönlichen Bekannten der Maler.

Erzählungen über die altniederländischen Meister von Seiten wohlunterrichteter und glaubwürdiger Freunde derselben sind bisher nur zwei bekannt geworden. A. Wauters hat im Bulletin de l'Académie de Brux. 1863 pag 723 ff. zuerst den ausführlichen Bericht über Hugo van der *Goes* von dessen Klostergenossen *Gaspard Offhuys* bekannt gegeben. Letzterer, 1456 zu Tournai geboren, war lange Jahre bis zu seinem Tode 1523 Mönch im Roten Kloster bei Brüssel. Um 1500 begann er eine Chronik: Originale Cenobii Rubeaevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabancia; sie wurde fortgesetzt bis 1482 und befindet sich im Original in der Bibliothek des H. von Camberlyn in Brüssel. Offhuys berichtet, dass Hugo van der Goes 1482 im Kloster gestorben sei, nachdem er die letzten Jahre gemütskrank, aber immer noch in seiner Kunst thätig dort verbracht habe. Die Angaben sind sehr ausführlich und offenbar wahrheitsgetreu, denn sie finden teilweise Bestätigung durch zwei Notizen in den Stadtrechnungen von Löwen vom Jahre 1480 über

Hugos Berufung aus dem Roten Kloster nach Löwen, um daselbst Bilder des verstorbenen Dirk Bouts abzuschätzen.

Eine andere, 1888 von dem Pater Henri Dusart im Bulletin historique de la société des antiquaires de Morinie, St. Omer 1888 bekannt gegebene Nachricht über *Hans Memling* von dessen Bekannten, dem Priester und Notar *Rombold de Doppere* († 1501 zu Brügge) befindet sich in einer Handschrift der Bibliothek von St. Omer, No. 730. Wie Dusart nachgewiesen ist dieser Codex eine Materialsammlung des fleissigen Historiographen Jacobus Meyer († 1552 zu Brügge) und enthält Auszüge aus verschiedenen Handschriften, darunter auch aus einem Tagebuche des Rombold de Doppere über die Jahre 1491—98. Dieser merkt zum Jahre 1494 folgendes an: „Die XI Augusti Brugis obiit magister Joannes Memmelinc, quam praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Magunciaco, sepultus Brugis ad Aegidii.“ So kurz die Nachricht ist, so löste sie doch die Unsicherheit über Memlings Todesjahr und -Tag und seine Herkunft. Denn die Glaubwürdigkeit de Dopperes in diesem Falle ist ausser Zweifel, da seine Angaben mit anderen Fakten aus Memlings Leben im vollen Einklang stehen,*) und er nach einer Notiz im Archiv des St. Johannshospitals in Brügge in seiner Eigenschaft als Notar schon 1488 mit dem Meister in Beziehung gestanden hat.**)

---

*) Auch Vaernewijck nennt Memling den „duytschen Hans“.

**) Betaelt meester Rombout de Doppere van twee instrumenten ter cause van der translacie van de nieuwe rive van den XI duust maegden; daer of betaelt IIII lb XVI s. par. (Rechnung des St. Johanns-Hospitals von 1489).

## Die beiden Inventare der Margaretha von Österreich.

Im Jahre 1507 kam die Erzherzogin Margaretha nach den Niederlanden, um die Statthalterschaft zu übernehmen. Ihr Vater Maximilian hatte sie aus politischen Rücksichten dreimal verheiratet, und jedesmal hatte sie sich „schlecht dabei befunden", wie sie selbst einmal klagte. Indem aber Kaiser Maximilian der vielgeprüften, damals 28jährigen Frau die Statthalterschaft übertrug, traf er eine besonders glückliche Wahl, die alle Beteiligte dauernd befriedigte. Trotz der Regierungsgeschäfte und der Politik, die sie mit Meisterschaft leitete, fand sie noch Musse zum Dichten und Malen. Bald nach ihrer Ankunft in den Niederlanden begann sie auch Kunstschätze zu sammeln und kostbare Bücher, Gobelins, Goldarbeiten, Schnitzereien und eine erlesene Bildergallerie in ihrem Schloss zu Mecheln zu vereinigen. Sie besass Bilder von Jan van Eyck, Jean Fouquet, Rogier van der Weyden, Memling, Dirk Bouts, Bosch, Mabuse, Coxcie, Jac. Barbari. Albrecht Dürer machte auf seiner niederländischen Reise am 7. Juni 1521 der Margaretha seine Aufwartung und bekam die Sammlung zu sehen. Der sonst im Lobe so sparsame Meister berichtet in seinem Tagebuche:

„Und den freydag wis mir frau Margareth all ihr schön ding, darunter sahe ich bey 40 klainer täfelein von öhlfarben, dergleichen ich von reinigkeit und guth darzu nie gesehen habe, do sahe ich auch ander gut ding, von Johannes, Jacob Walchs."

Im Jahre 1516 verfasste Margaretha meist eigenhändig ein sehr sorgfältiges Verzeichnis über all ihre Kunstschätze. Die darin aufgeführten Bilder beschreibt

sie in der Regel mit kurzen Worten und nennt bei den wertvollsten die Meisternamen. So verzeichnet sie 3 Bilder von Jan van Eyck, 3 von Rogier, 1 von Rogier und Memling gemeinsam gemaltes, 1 von Memling, 1 von Dirk Bouts, 1 von Hieronymus Bosch.*) Von diesen 10 Bildern ist nur ein Eycksches, das Porträt des Arnolfini und seiner Frau in der Londoner Gallerie sicher nachweisbar, bei zwei anderen ist der Nachweis nicht ganz überzeugend; die anderen 7 sind wahrscheinlich verloren. Unter den übrigen nicht mit Meisternamen aufgeführten Bildern befinden sich noch mehrere altflandrischen Ursprunges, unter denen eins hervorzuheben ist, weil es mit dem in der Antwerpener Gallerie No. 411 bewahrten Madonnenbildchen von Jan van Eyck identisch zu sein scheint. Margaretha besass auch das früheste von Jan erwähnte Bild, das Porträt der Isabella von Portugal, der späteren Gemahlin Phillipps des Guten. Es war ausnahmsweise in Tempera gemalt, wahrscheinlich, weil es rasch hatte fertig gestellt und noch frich transportiert werden müssen. Soweit sich verfolgen lässt, sind die Angaben der Meisternamen bei den 10 genannten Bildern durchaus zuverlässig, bei dem von Rogier und Memling gemeinsam gemalten sogar auffallend genau. Dieses Triptychon, angeblich mit einer Pietà auf der Mitteltafel von Rogier und Engeln auf den innern Flügeln von Memling, ist, ohne erhalten zu sein, auf Grund dieser Angabe Margarethas zu einem Beweisstück für Memlings Schülerschaft von Rogier geworden.**) Offenbar folgte Margaretha bei ihren Angaben einer

*) Näheres über diese Bilder im Auszug aus dem Inventar.

**) In ähnlicher Weise nahm Memling an Rogiers Altarwerke für St. Aubert in Cambray die abschliessenden Arbeiten vor, vergl. die Chronologie Memlings unter 1459.

noch ziemlich jungen und sicheren Tradition, denn bei den Bildern des Rogier und Bouts standen ihr höchstwahrscheinlich keine Signaturen zur Verfügung. —

Margaretha sammelte die altflandrischen Bilder mehr aus antiquarischem Interesse, ihre lebhafte Zuneigung galt doch der modernen Kunst ihrer Zeit Ein feines Bildchen von Coxcie, eine Madonna im roten Mantel und einem Gebetbuch in der Hand, nannte sie ihre „mignonne", und der der italienischen Richtung zuneigende Bernard van Orley war ihr geschätzter Hofmaler.

Das Inventar befindet sich im Original im Archiv zu Lille*) und wurde von Le Glay im Anhange seines Werkes: Correspondance de l'Empereur Maximilien I et de Marguerite d'Autriche, Paris 1839, publiziert (mit Kürzungen, die aber nicht das Bilderverzeichnis betreffen).

Ein zweites Inventar

wurde auf Befehl Margarethas am 23. Juni 1523 begonnen und am 17. April 1524 abgeschlossen und von Margaretha unterzeichnet. Es ist hinsichtlich der Bilder nicht mit der genauen Kenntnis wie das erste von 1516 gemacht; so verzeichnet es von den dort gegebenen 10 Meisternamen der alten Schule nur noch einen, nämlich Jan van Eyck bei Aufzählung des Arnolfinibildes. Offenbar, weil bei der Betrachtung dieses Bildes die Bezeichnung: Johannes de eyck fuit hic 1434 sofort in die Augen fällt. Doch ist auch dieses Inventar von einigem Wert für den Nachweis der Bilder, da die Beschreibung meist wortreicher als im ersten ist und so noch einige neue Züge hinzu-

*) Wenigstens hat es Le Glay dort benutzt, De Laborde aber beklagte es als verlegt oder abhanden gekommen op. cit. I. XLIV.

bringt. Das Original ist in der Bibliothèque Nationale zu Paris, Sammlung Colbert. Es ist von De Laborde vollständig mit Parallelstellen aus dem I. Inventar abgedruckt in der Revue archéologique 1850 pag. 80 ff.

Eine gleichzeitige Copie der Kanzlei mit einigen Abweichungen und mehreren interessanten Randbemerkungen über Provenienz und Verbleib verschiedener Bilder befindet sich in dem k. k. Staatsarchiv zu Wien und ist in den Jahrbüchern der kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses Bd. 3 p. XCIV abgedruckt.*)

## Die litterarischen Quellen.

### Die zeitgenössischen italienischen Schriftsteller: *Ciriacus, Facius, Filarete, Giovanni Santi* und *Vespasiano da Bisticci.*

Bei den lebhaften Beziehungen zwischen den niederländischen und italienischen Handelsstädten waren frühzeitig, wahrscheinlich noch zu Jans van Eyck Lebzeiten, Bilder von ihm und seinen Nachfolgern nach Italien gekommen und hatten hier die grösste Bewunderung gefunden. Fürsten und Grosse schmückten ihre Gemächer damit und zeigten sie ihren kunstverständigen Gästen. Fünf Schriftsteller aus der II. Hälfte des XV. Jahrhunderts sind uns Zeugen für das Interesse, das man der neuen niederländischen Malerei zuwandte; sie berichten über die Bilder, die sie bewundert, oder was sie über die niederländischen Maler in Erfahrung gebracht haben.

*) In dem Gedichte: Le Blason de Brou par Antoine du Saix, Lyon 1533, ist ein Bruchstück eines Inventars gegeben, das nach De Laborde auf das von 1516 zurückgeht.

Der erste von diesen Schriftstellern ist

### *Ciriacus de' Pizziocolli aus Ancona.*

Er wurde 1391 in Ancona geboren und widmete sich früh dem Kaufmannsstande. Eine ungezügelte Reiselust führte ihn zuerst nach Ägypten, dann nach Sicilien, nach Konstanz zum Concil, dann nach Konstantinopel. Hier erwachte beim Anblick der grossartigen antiken Baureste und Denkmäler, an denen die Stadt damals noch reich war, ein Feuereifer für die Antike in ihm. Er lernte noch im reiferen Alter Lateinisch und Griechisch und begann in Rom zuerst, später in Griechenland und den griechischen Inseln, in Persien und auf einer zweiten Reise in Ägypten antike Inschriften zu copieren und Theater, Tempel, Statuen, Pyramiden, Obelisken, Triumphbögen und sonst Bemerkenswertes zu zeichnen. Die Cardinäle Branda Castiglione, Condulmer und Cantarini waren seine Gönner, und als Kaiser Sigismund zur Krönung nach Italien kam, wusste Condulmer auf Wunsch Eugens IV. dem Kaiser zum Besuch der antiken Reste keinen besseren Cicerone zu geben als den Ciriacus. Am 8. Juli 1449 war letzterer in Ferrara, wo ihm Marchese Leonello d'Este in seinem Palaste Belfiore eine Kreuzabnahme von Rogier zeigte, die er in begeisterten, aber etwas unklaren Worten beschreibt. Sein Todesjahr ist nicht genau bekannt, doch wird er in einem Briefe des Antonio di Lionardo Veneziano an Felice Feliciano vom Jahre 1457 als verstorben erwähnt.

Der gelehrte Antiquar Francesco Scalamonti, ein treuer Freund des Ciriacus, hat dessen Biographie und Fragmente aus seinen Schriften, unter denen sich auch die hier interessierende Stelle über das Bild des Rogier

befindet,*) in lateinischer Sprache verfasst. Diese Arbeit des Scalamonti hat Guiseppe Colucci in dem Werke: Delle Antichità Picene, Tomo XV, Fermo MDCCXCII publiziert.

Fast zu gleicher Zeit mit Ciriacus schrieb

***Bartholomaeus Facius***

aus Spezia sein Buch: de viris illustribus, das in dem Kapitel über die Maler eine der wertvollsten Quellen zur Geschichte Jans van Eyck und Rogiers van der Weyden bildet. Der gelehrte Humanist ist sonst bekannt durch seine in elegantem Latein verfassten 4 Invectivae gegen Laurentius Valla und seine 10 Bücher über die Thaten des Königs Alphons von Neapel. An dessen Hofe verbrachte er einen grossen Teil seines Lebens und hatte dort Gelegenheit drei kostbare niederländische Bilder zu sehen. Das eine war eine Verkündigung in der Mitte und Johannes Baptista und Hieronymus auf den Innenflügeln und Stifterbildern auf den Aussenflügeln von Jan van Eyck. Die beiden anderen waren Gemälde von Rogier, auf Leinwand, und stellten die über die Gefangennahme des Sohnes weinende Maria und eine Verspottung und Geisselung Christi**) dar. Die Betrachtung dieser Bilder mag dem Facius Veranlassung geworden sein auch andere Werke des Jan und Rogier aufzusuchen

*) Ciriacus erwähnt dabei auch den Jan van Eyck als: „illum praeclarum Brugiensem picturae decus Joannem".

**) Der Neapolitaner Pietro Summonte erwähnt diese Bilder in einem Briefe vom 20. März 1524 an Marc Michiel mit folgenden Worten: In questi tre panni era tutta la Passione di Christo N. Sig. di Figure, come ho detto, grandi, dove fra le altre parti admirande era questa, che la figura di Jesu Christo in ogni atto e moto diverso, che facesse, era quella medesima senza variar in un minimo pelo. Siehe den Auszug des Briefes weiter unten in der Besprechung von Marc Michiels Notizia d'opere di disegno.

und, was er sonst über diese Meister in Erfahrung bringen konnte, zu notieren. In den letzten beiden Jahren seines Lebens (1455—57) schrieb er sein Buch: de viris illustribus, worin er die Biographien der hervorragenden zeitgenössischen Poeten, Redner, Juristen, Aerzte, Maler, Bildhauer, Bürger, Feldherren und Fürsten gab. In dem Kapitel über die Maler nennt er vier, den Vittore Pisano, Gentile da Fabriano, Jan van Eyck und Rogier („Rogerius Gallicus"). Auch in der Vita des Gentile erwähnt er Rogiers Anwesenheit in Rom im Jubiläumsjahr 1450. Nicht alle Angaben des Facius sind gleichwertig und es ergeben sich als sichere: Fünf ausführliche Bilderbeschreibungen (ausser den drei genannten noch ein Badstubenbildchen von Jan im Besitze des Ottaviano Ubaldini della Carda,*) des Halbbruders von Federigo von Urbino und die schon von Ciriacus erwähnte Kreuzigung des Rogier bei Leonello d'Este in Ferrara), ferner die Nachricht von Rogiers Anwesenheit in Rom 1450. Alle übrigen Angaben macht Ciriacus offenbar nach Hörensagen, und verschiedene davon erregen Bedenken. Dass Jan für Philipp den Guten eine Erdkarte gemalt hat, ist schon glaublich; dass er aber aus dem Studium des Plinius die Eigenschaften der Farben gelernt und infolgedessen mannigfache Erfindungen gemacht haben soll, ist eine Vermutung, die offenbar weit von der Wahrheit entfernt abliegt.

In den Angaben über Rogier begeht er von den Autoren zuerst den Irrtum, den Rogier für einen

*) Der Text bei Mehus bietet: „apud Octavianum Cardinalem virum illustrem". Ein Kardinal Octavianus existierte 1456 nicht; nach der Konjektur des Herrn Prof. Schmarsow ist Ottaviano della Carda (degli Ubaldini) gemeint. Dasselbe Bild erwähnt später Vasari im Besitze des Federigo, also am selben Orte.

Schüler Jans zu erklären. Er schreibt dem Rogier auch ein Badstubenbild zu, das in Genua gewesen sein soll. Wahrscheinlich hat er dieses Bild nicht selbst gesehen, denn seine Beschreibung ist kurz, und er nennt nicht, wie gewöhnlich, den Besitzer. Und die Angabe, dass Rogier in Brüssel eine Kapelle mit einem „ganz vollkommenen Bilde" geschmückt habe, bezieht sich entweder auf die vier Gerechtigkeitsbilder im Rathaussaale*) in Brüssel oder auf das jetzt in der Antwerpener Gallerie befindliche Bild Rogiers mit Chor-Innerem und Kapellen mit den 7 Sakramenten. Der Ausdruck: „aedes sacra" stimmt auf das letztere Bild noch besser. — Schnaase hat darauf aufmerksam gemacht,**) dass diese Biographien des Jan und des Rogier den Kern der Nachrichten Vasaris über diese Meister in der ersten Ausgabe von 1550 bilden und bei der Besprechung dieser Quelle müssen wir auf Facius Angaben zurückkommen. Gedruckt wurde das Buch aber erst 1745 unter dem Titel: Bartholomoei Facii de viris illustribus liber nunc primum ex ms. cod. in lucem erutus, recensuit, praefationem, vitamque auctoris addidit Laurentius Mehus. Florentiae anno MDCCXLV.

### *Antonio Averlino Filarete,*

seit 1451 leitender Architekt der Bauten des Francesco I. Sforza, Herzogs von Mailand, schrieb in den Jahren 1460—64 die 25 Bücher seines Trattato dell' Architettura in italienischer Sprache. Wie er in der Einleitung sagt, soll das Werk ein pupuläres Gegenstück zu Vitruvs und Albertis Schriften über Baukunst sein;

*) Vergl. im Anhange die ausführliche Beschreibung dieser Bilder von Calvete de Estrella.

**) Gesch. d. bildenden Künste VII., p. 104 Anm. 2 (1879).

hauptsächlich aber kam es ihm wohl darauf an, die ausgeführten und projektierten Bauten seines baulustigen Gebieters zu verherrlichen und seine eigene Tüchtigkeit als schier allwissender Baumeister ins rechte Licht zu setzen. Seine Stellung bei Sforza hatte es ihm zur Pflicht gemacht, sich überall nach tüchtigen Hilfskräften, nach Künstlern jeder Art umzusehen und er nennt in seinem Traktat die berühmten lebenden Künstler des In- und Auslandes und verzeichnet auch den Tod der unlängst verstorbenen. So kommt er auch an zwei Stellen auf Jan und Rogier zu sprechen, freilich nur mit wenigen Worten. Im IX. Buche (pag. 307 bei W. von Oettingen) erwähnt er den Tod des „Giovanni da Bruggia" und die Tüchtigkeit des „Maestro Ruggieri", und im 24. Buche, in dem vielzitierten Abschnitte über die Ölmalerei (pag. 641), nennt er beide Meister als die besten im Ölmalen.

Der Traktat des Filarete ist zum erstenmale, nach den besten Codices Magliabecchianus und Valencianus, von Dr. W. von Oettingen in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik", Wien 1890 herausgegeben worden.

### *Vespasiano da Bisticci,*

das Muster eines tüchtigen Buchhändlers der Renaissance, war wegen seiner Bücherkenntnis, seiner Brauchbarkeit bei Einrichtungen von Bibliotheken, seiner Liebenswürdigkeit bei Papst Nicolaus V., bei Federigo von Montefeltre, bei Cosimo de Medici und allen andern grossen Büchersammlern seiner Zeit ein gern gesehener Mann. Er wurde um 1421 in Florenz geboren und am 27. Juli 1498 in der Kirche Santa Croce in Florenz begraben. Wir besitzen zwei Werke von seiner Hand,

von denen das eine noch ungedruckt in der Bibliotheca Riccardiana ruht;*) das andere zuerst von Angelo Mai und dann von Bartoli unter dem Titel: Vite di Uomini Illustri del Secolo XV, scritte da Vespasiano da Bisticci, stampate la prima volta da Angelo Mai e novamente da Adolfo Bartoli, Firenze 1859, publiziert ist. Es kommt hier die Vita des Federigo da Montefeltre in Betracht, deren Abfassungszeit zwischen 1483 und 1493 liegt. Bisticci erzählt, dass Federigo zur Ausschmückung seines Studierzimmers Ölgemälde wünschte und, da er in Italien keinen die Öltechnik beherrschenden Maler fand, einen renommierten Meister aus den Niederlanden kommen liess. Dieser habe die Porträts von Philosophen, Poeten und Kirchenlehrern und auch ein sprechend ähnliches Bild des Herzogs mit wunderbarer Kunst gemalt. Den Namen des Malers nennt er nicht, doch erfahren wir aus den Rechnungsbüchern der Corpus-Christi-Brüderschaft in Urbino von 1473—75 und Bianchini, Memorie concernente la città di Urbino, Roma 1724, dass Justus von Gent für die Brüderschaft das Abendmahl und eine Fahne, und für den Herzog Bilder im Schlosse malte. Mit Ausnahme der Kirchenfahne sind die Bilder erhalten. Die Porträts**) der Philosophen u. a., 28 Kniestücke in Lebensgrösse, befinden sich zur einen Hälfte im Palazzo Barberini in Rom, zur andern im Louvre. Da sie in Technik, Auffassung und Qualität sehr verschieden sind und auf mehrere Hände schliessen

*) Codex n. 2293, il libro delle lodi e commendazioni delle Donne Illustri.

**) Rafael copierte 12 davon in seinem Skizzenbuche; wie A. Schmarsow in Melozzo da Forli pag. 100 nachweist, nach den ursprünglichen Cartons, nicht nach den fertigen Gemälden. Vergl. Preussische Jahrbücher 1881.

lassen, bedarf die Angabe des Bisticci der Berichtigung. Vergl. die Geschichte und Kritik der Bilder des Justus in Urbino bei Schmarsow, Melozzo da Forli pag. 95 ff.

***Giovanni Santi,*** der Vater Rafaels, verfasste in den Jahren 1482—94 seine umfangreiche Reimchronik zur Verherrlichung der Thaten des Federigo von Montefeltre. Kurze Zeit vor Beendigung des Werkes nahm er noch ein Kapitel, die „disputa della pittura" auf, in dem er die grossen Künstler des Quattrocento Revue passieren lässt.*) An erster Stelle erwähnt er mit rühmenden Worten „Jannes da Brugia" und dessen „Schüler" Rugiero. Seltsamerweise schweigt er über Justus von Gent, mit dem er doch aller Wahrscheinlichkeit nach in Urbino zusammengetroffen sein wird.

---

## Nachrichten aus der I. Hälfte des XVI. Jahrhunderts vor Vasaris erster Ausgabe der Vite 1550.

### Jean Lemaire's Gedicht: La Couronne Margueritique.

Jean Lemaire, der geschickte Hofpoet der Statthalterin Margaretha, zugleich ihr Lehrer in der Metrik und ihr Gesandter in Bauangelegenheiten, scheint ihre Vorliebe für Malerei geteilt zu haben. Sein Gedicht: La couronne Margueritique enthält die Fiktion, dass zur Anfertigung einer den Tugenden der Margaretha entsprechenden Krone eine Reihe der gepriesensten Künstler zusammenkommt, um Rat zu erteilen. Dieser Künstlerkatalog mit den kurzen Charakteristiken scheint die Summe der im Kreise Mar-

*) Vergl. A. Schmarsow, Giovanni Santi, der Vater Rafaels, Berlin 1887.

garethas bekannten Nachrichten über die alten Meister zu enthalten. Es werden da genannt:

„Der König der Maler Johannes", Rogier, Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Marmion, Fouquet, Memling u. a.

Die Abfassungszeit des Gedichtes ist nicht ganz sicher, doch muss sie zwischen 1507, wo Margaretha die Statthalterschaft übernahm, und 1511,*) der Zeit des Wegganges Lemaires vom Hofe Margarethas, liegen. Da im Jahre 1509 ein Gedicht von Lemaire mit dem Titel: La plainte du Desiré gedruckt wurde, das einen nicht so ausgeführten Künstlerkatalog enthält, liegt die Vermutung nahe, dass die Couronne Margueritique später, etwa 1510 verfasst wurde. Die Handschrift davon befand sich in der Bibliothek der Margaretha und wird in dem zweiten Inventar von 1524 mit den Worten aufgeführt: „Ung livre, escript à la main, couvert de velours noir, intitulé la Corone Margaritique, qui se commense: Plume infelice." Das Gedicht wurde erst nach dem Tode des Verfassers in Lyon 1549 gedruckt.

## Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande.

Am 12. Juli 1520 trat Dürer mit Frau und Magd seine Reise in die Niederlande an. Widrige Verhältnisse, die Pest in der Stadt und die Notwendigkeit sich das von Maximilian I. gewährte und nach dessen Tode inhibierte Leibgeding (von 100 Gulden jährlich) von Karl V. neu bestätigen zu lassen, zwangen den beinahe 50jährigen Meister sein trautes, hochgiebliges

*) Er trat im Jahre 1511 in die Dienste der Anna von Bretagne, der Gemahlin Karls VIII.

Eckhaus auf Jahresfrist zu verlassen und den weiten Weg nach den Niederlanden zu nehmen. Doch diese Reise, die der bittere Ernst der Verhältnisse gebieterisch forderte, hatte auch eine angenehme, lockende Seite für Dürer. Er konnte nun doch noch im reifen Mannesalter die kunstberühmten und durch Welthandel blühenden niederländischen Städte mit eigenen Augen sehen. Beim Beginn der Fahrt legte er ein Notizbuch an, in das er die tausenderlei Ausgaben, wie sie das Leben einer Familie auf langer Reise im Ausland mit sich bringt, auf „Stüber und Weisspfennig“ genau eintrug und ebenso die Einnahmen für seinen schier unerschöpflichen Vorrat an Kunstblättern von sich, Hans Baldung Grien und Schäufelin und für die zahlreich angefertigten Porträts in Kohle und Kreide und sonstige Gelegenheitsarbeiten. Aber im Verlauf der Reise drängten sich zwischen die Vermerke über An- und Verkauf immer zahlreichere Notizen über seine sonstigen Erlebnisse. Und die waren gar mancherlei Art, da er sich mit erstaunlicher Frische und Empfänglichkeit den auffallenden Erscheinungen des fremden Landes hingab. Land und Leute, fremde Trachten und seltsame Produkte, Hoffeste und Prozessionen, Kirchen und Paläste und die Meisterwerke der alten Malerschule betrachtete er mit dem Interesse eines Künstlers und scheute nicht weite Abstecher, um sich mit eigenen Augen von der Trefflichkeit der vielgepriesenen Bilder der van Eyck, Rogiers van der Weyden, Hugos van der Goes zu überzeugen. So ist er der erste Reisende, der uns Kunde von mehreren Hauptwerken der altniederländischen Schule bringt, die sich in Brüssel, Mecheln, Gent und Brügge befanden und an letzteren beiden Orten zum Teil noch befinden. Auch die Notizen über seinen persönlichen

Verkehr mit Quintin Matsys, Joachim Patinir, Barent van Orley, den Bindegliedern zwischen der alten und neueren Richtung, sind nicht ohne Interesse. Freilich sind alle seine Angaben kurz und summarisch. Auf Beschreibung der betrachteten Bilder lässt er sich nicht ein; bei den meisten nennt er nicht einmal den dargestellten Gegenstand, noch weniger kümmert er sich um die Lebensumstände der alten Meister; es genügt ihm zu wissen, dass „Rudiger und Hugo beede gross maister sind gewest".

Den ***Jan van Eyck*** erwähnt er gelegentlich seines Aufenthaltes in Brügge und Gent, wohin er von Antwerpen mit Jan Prevost einen Ausflug unternommen hatte. Am 8. April 1521 führten ihn die Maler von Brügge zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, „darnach führeten sie mich in viel kirchen und liessen mich alle gute gemähl sehen, dessen ein überschwahl do ist, und do ich *Johannes* und der andern ding alles gesehen hab, do kammen zu lez in die mahlerkapeln, do ist gut ding innen".*) Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass man ihm vor allen die Madonna des Canonicus de Paele, das grösste und schönste Bild Jans in Brügge zeigte, das damals auf dem Hauptaltar der St. Donatianskirche stand und jetzt in der Akademie daselbst aufbewahrt wird. Und bei dem „gut ding" in der Malerkapelle denkt man in erster Linie an das von Jan am 14. Juni 1439 vollendete Porträt seiner Frau, das noch Decamps in seinem Voyage pittoresque 1769 als in der Malerkapelle befindlich beschreibt, und das 1808 in die Akademie in Brügge übertragen wurde, wo es die No. 2 führt. Am Mittwoch, den

*) Albr. Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande von Fr. Leitschuh, Leipzig 1884, pag. 78.

10. April 1521 weilte Dürer in Gent und wurde auch von den dortigen Malern mit grösster Auszeichnung behandelt und zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt geführt, zuerst auf den Turm der Sinte Jans Kirche, um von da den berühmten Blick über die Stadt zu geniessen, dann hinab in die Kirche vor die Anbetung des Lammes: „Darnach sahe ich des *Johannes* taffel, das ist ein überköstlich, hochverständig gemähl und sonderlich die Eva, Maria und Gott der vatter sind fast gut.“ *) Er fasst also in wenige Worte, was sich dem Beschauer des Bildes am mächtigsten aufdrängt: die wunderbare technische Ausführung und der hohe Gedankeninhalt. Grade Huberts Anteil fesselt ihn am meisten, aber dessen Namen nennt er nicht; offenbar hat er der Unterschrift keine Beachtung gewidmet, so wenig wie die anwesenden Genter Maler. Zu letzteren muss er sich in ähnlichen lobenden Worten über das Bild ausgesprochen haben, denn die Tradition erhielt sich in Gent, und Marc van Vaernewijck erzählt in seiner Historie van Belgis, Gent 1568 fol. 119, von dem „groot verwonderen“, mit dem Dürer das Altarwerk betrachtet habe. Als die Statthalterin Margaretha von Österreich dem Dürer am 7. Juni genannten Jahres in Mecheln ihre auserwählte Sammlung meist niederländischer Bilder gezeigt hatte, notierte er in sein Tagebuch: „Und den freytag wis mir frau Margareth all ihr schön ding, darunter sahe ich bey 40 klainer täfelein von öhlfarben, dergleichen ich von reinigkeith und guth darzu nie gesehen hab, do sahe ich auch ander gut ding, von *Johannes*, Jacobs Walchs.“ Es ist besonders von Anton Springer bestritten worden, dass mit Johannes hier Jan van Eyck gemeint sei wegen der auffälligen Zusammenstellung mit Jacob

*) Op. cit. pag. 79.

Walch, die eher an Jan Mabuse denken lasse. Andere gewichtige Gründe sprechen für Jan van Eyck, aber die Erörterung lohnt hier nicht, da wir aus den beiden Inventaren der Sammlung Margarethas wissen, was für Bilder Dürer zu sehen bekam, und er selbst nichts wesentlich Neues darüber beibringt.

Von ***Rogier*** sah Dürer zuerst in Brüssel im Rathaussaale die 4 Gerechtigkeitsbilder und notierte darüber: „Ich hab gesehen zu Prüssel im rathauss in der gulden Kammer die 4 gemalten materien, die der gross meister Rudier gemacht hat". *) Es ist das die erste sichere **) Erwähnung dieser Bilder, über die dann zunächst der Spanier Calvete de Estrella in seinem Werke: El Felicissimo Viage . . . Antwerpen 1552 fol. 91 ff. ausführlich, und Lod. Guicciardini in seiner: Descrittione di tutti i paesi bassi . . . Antwerpen 1567 pag. 95 etwas wortkarg berichten. ***)

Aus seinem Aufenthalte in Brüssel stammt auch noch die Notiz: „Mehr 2 stüber geben von Sanct Lucas tafel aufzusperren". Da er hier nicht angiebt, von wem die Tafel war, und an welcher Stelle er sie gesehen, ist eine Identifizierung schwer. Nach der von Crowe und Cavalcaselle vertretenen Ansicht ist unter dieser Tafel das jetzt in der Münchener alten Pinakothek No. 100 befindliche Bild: Der Evangelist Lucas zeichnet die Madonna mit Kind — zu verstehen, das nach stilkritischen Merkmalen Rogier van der

*) Op. cit. pag. 58.

**) Die Notiz des Facius: „Bursellae, quae urbs in Gallia est, aedem sacram pinsit absolutissimi operis" kann nur auf diese Bilder bezogen werden, wenn man annimmt, dass er einer mündlichen Tradition folgend den Rathaussaal mit einer Kapelle verwechselt.

***) Über diese und spätere Beschreibungen der Bilder siehe in der Chronologie Rogiers und im Quellenanhange.

Weyden zugeschrieben wird. Dass sich aber dieses Bild in der Kapelle der Maler in Brüssel befunden habe, ist ganz unbewiesen und sicher nur, dass es Melchior Boisserée durch Vermittlung eines Malers aus dem Nachlass einer adlichen Dame in Brabant erworben hat. Aus den Worten Dürers kann man schliessen, dass diese St. Lucastafel ein besonders wert gehaltenes, für gewöhnlich geschlossenes Gemälde war, das den St. Lucas entweder selbst darstellte oder dessen Urheberschaft man auf ihn zurückführte. Letztere Möglichkeit nimmt Thausing an und offenbar mit Recht, denn es gab ein hochberühmtes, dem St. Lucas zugeschriebenes Madonnenbild in der Kirche B. Mariae Virginis (vulgo: op de savel) zu Brüssel. Zu Ehren dieses Bildes und wahrscheinlich auch zur Erheiterung der anwesenden hohen Gäste: Karls V. und Philipps wurde 1549 ein historischer Festzug veranstaltet und bei der Beschreibung dieser glänzenden Prozession erzählt der gelehrte Reisebegleiter des Prinzen Philipp *Calvete de Estrella**) die Legende dieses wunderbaren Bildes. Es soll sich früher vernachlässigt in einer Kirche Antwerpens befunden haben, aber auf Befehl der Maria von Engeln restauriert und von einer frommen alten Frau nach Brüssel gebracht worden sein! Die ganze Geschichte dieses Bildes war in der Hauptkapelle aufgeschrieben und illustriert und auch in einem prächtigen alten Teppiche in Bildern dargestellt und in Versen erklärt. — Der Ruhm dieser „Lucastafel" hat Dürer höchstwahrscheinlich angelockt, und es ist nicht verwunderlich, dass er kein Urteil darüber abgiebt. In Cambrai befand sich in der Kathedrale ein hochverehrtes Madonnenbild des heil.

---

*) Et Felicissimo Viaie . . . . Antwerp. 1552 pag. 74 ff.

Lucas, das von Petrus Christus 1454 dreimal copiert wurde, und die Vermutung liegt nahe, dass die Brüsseler St. Lucastafel eine dieser Copien war.

Zum zweitenmale erwähnt Dürer Rogier in den Notizen über seinen Aufenthalt in Brügge: „Darnach fürten sie mich ins Kaisershauss, das ist gross und köstlich. Do sahe ich Rudigers gemahlt cappeln .... Darnach führten sie mich gen S. Jacob und liessen mich sehen die köstlichen gemähle von Rudiger und Hugo, die sind beede gross maister gewest."

Die Nachricht über „Rudigers gemahlt cappeln" steht ganz vereinzelt; weder die erhaltenen Rechnungen über die Ausstattung der neuerbauten Kapelle im Prinzenhofe aus den Jahren 1445—52 und 1457—59*) erwähnen Malereien, noch sonstige Quellen vor oder nach Dürer erzählen von Bildern Rogiers daselbst. Um so wünschenswerter wäre es, dieser Notiz abzufragen, was sie etwa Wissenswertes für uns enthält. Die Forscher, die sich mit dieser Notiz beschäftigten, Wauters, Kinkel, Pinchart, Springer, Leitschuh sind einig, dass nicht an Wandmalereien, sondern an ein Tafelwerk zu denken sei und der Ausdruck „cappeln" hier soviel als Altärchen oder oratorium bedeute; Kinkel versuchte auch eine Identifizierung mit dem Triptychon von Miraflores, die sich aber als irrtümlich erwies. Die Hauptschwierigkeit der Notiz ist aber daraus erwachsen, dass man Dürers Ausdruck nicht ganz schlicht und wörtlich genommen. „Rudigers gemahlt cappeln" will nichts anderes sagen als: das Bild, auf dem von Rogier Kapellen gemalt sind. Nun haben wir ein Meisterwerk Rogiers, das den Einblick in eine dreischiffige gotische Kirche mitsamt ihren

*) Mitgeteilt bei Pinchart, Annotations pag. CCLII ff.

Kapellen rechts und links darstellt, in dem Bilde „Die sieben Sakramente“ in der Antwerpener Gallerie. Grade die Kapellen sind in diesem Bilde zu einer ungewöhnlichen Bedeutung erhoben, indem sie mit allen Künsten der Perspektive dem Auge vorgeführt und 6 Haupthandlungen in sie hineinverlegt wurden. Für dieses Bild ist der Dürersche Ausdruck: „Rudigers gemahlt cappeln“ durchaus treffend, da er das eigentümliche Problem desselben betont. Wir gewinnen durch diese Identification, die sich eigentlich von selbst ergiebt und nur übersehen wurde, da die Ausleger immer zu schnell an eine ausgemalte Kapelle im Prinzenhofe dachten, zweierlei: Für die Autorschaft Rogiers an diesem Bilde ein frühes und beachtenswertes Zeugnis, das die jetzt fast allgemein anerkannte Zuweisung bestätigt; ferner für die Geschichte des Bildes eine wichtige Etappe. Bisher wussten wir von den Schicksalen dieses hervorragenden Bildes nur, was uns die in den Bogenzwickeln des Mittelteils aufgemalten Wappen*) lehren, und dass es 1826 von den Erben des Herrn Pirard in Dijon, des letzten Präsidenten des Parlaments von Burgund, an den Herrn von Ertborn verkauft wurde, mit dessen Sammlung es 1840 an die Antwerpener Gallerie kam.

Die andere Notiz Dürers, nach der er in der Jacobskirche in Brügge Gemälde von der Hand Rogiers gesehen, bleibt dunkel, da uns in diesem Falle keinerlei Anhalt weiterhilft Mit dem „köstlichen Gemähle von *Hugo*“ in derselben Kirche ist offenbar die ver-

---

*) Die Wappen sind das Bischöfliche von Tournay und das des Jean Chevrot, der diesen Bischofssitz von 1437—60 innehatte. Wann und durch wen das Bild in den Prinzenhof gekommen ist, bleibt noch aufzuklären.

schollene Kreuzigung von Hugo van der Goes gemeint, von der Varnewijck (Karel van Mander) und Sander berichten. Ein anderes Bild von *Hugo* erwähnt er mit den Worten: „Item als ich bin gewest in des Nassau hauss,*) do hab ich gesehen das gut gemaehl in der capellen, das meister Hugo gemacht hat.“ Über dieses Werk ist sonst nichts bekannt, aber wir besitzen 2 Inventare**) aus den Jahren 1558 und 1618 über die Bilder im Palais der Oranier in Brüssel. In beiden wechseln, wohl im Zusammenhange mit den unglücklichen Schicksalen des Hauses Oranien, zum teil die Bilder, aber ein umfangreiches Altarwerk, das die 7 Sakramente darstellte, kehrt in beiden wieder und wird besonders als alt bezeichnet; auffälligerweise wird es im ersten Verzeichnis aus 4 grossen Tafeln bestehend und im zweiten als 7 Gemälde enthaltend aufgeführt. In diesem umfangreichen, alten Bilde glaubt Pinchart das von Dürer erwähnte Werk Hugues wiederzuerkennen; eine Identifikation, deren Wahrscheinlichkeit gewinnen würde, wenn sicher stände, dass der alte Besitz an Bildern in das Inventar von 1558 unverkürzt aufgenommen wurde. Es ist auffällig, dass Dürer nicht auch *Memling* erwähnt, von dem er doch Bilder, wenigstens in der Sammlung der Statthalterin Margaretha gesehen haben muss,***) und dass er der Werke hervorragender Zeitgenossen wie *Gerhard David* und *Hieronymus Bosch* nicht mit einem Worte gedenkt. Den ***Quintin Metsys,*** den bedeutendsten der Ant-

---

*) Leitschuh p. 59.

**) Pinchart, Annotations CCLXVII und Archives des arts I, p. 185.

***) Thausing, Dürer II. Aufl., II. Bd., p. 204, glaubt die Nachzeichnung einer Memlingschen Madonna auf einem jetzt in der Bremer Kunsthalle befindlichen Blatte aus dem Skizzenbuche zu erkennen; vergl. Lippmann, Dürers Handzeichnungen, Bd. II, No. 122.

werpener Zunftgenossen, suchte er zuerst auf, aber er erwähnt eben nur, dass er in dessen Hause gewesen.*)

Dagegen giebt er über Joachim Patinier zahlreiche Notizen, die teilweise wertvoll für die Biographie dieses eigenartigen Künstlers sind, über den wir sonst so wenige sichere Nachrichten besitzen. Er stand in sehr freundschaftlichem Verkehr mit Patinier, den er einmal zu Gaste lud,**) und der ihn andererseits zu seiner Hochzeitsfeier mit Jehanne Noyts am 5. Mai 1521 bat und ihn mit besonderen Ehren auszeichnete.***) In dieser letzten Notiz nennt Dürer ihn den „gut landschafftmahler", und Thausing macht darauf aufmerksam, dass dieser Begriff hier zum erstenmale in der Litteratur auftritt. Dieser Terminus wurde von Dürer auch für den rechten Mann, den ersten, der ihn wirklich verdiente, geprägt, denn er erhebt die Landschaft zur Hauptsache und lässt die handelnden Personen zur Staffage werden, die er als etwas Nebensächliches und ihm Ungelegenes, bisweilen auch von fremder Hand in seine Landschaften hineinmalen lässt.†) — So mögen auch die 4 Christophorus-Zeichnungen, die Dürer erwähnt:††) „Den maister Joachim hab ich 4 Christophel auff grau papir verhöcht," zu Vorlagen für Staffagefiguren gedient haben. Eine für das Oeuvre Patiniers wichtige Notiz ist folgende: „Ich hab gessen mit dem maister Adrian, der von Antorff secretary, der hat mir geschenkt das klein gemahlt täffelein, das maister

*) Leitschuh, p. 53.

**) Derselbe, p. 54.

***) Derselbe, p. 81.

†) So ist von Qu. Metsys die Gruppe der Versuchung des heil. Antonius auf No. 1523 der Gallerie des Prado, vergl. Justi in der Zeitschrift f. Bild. Kst. 1886, pag. 94.

††) Leitschuh, p. 85.

Joachim gemacht hat, ist Loth mit den töchtern."*) Auch Porträts von Patinier verdanken wir Dürer: eine Silberstiftzeichnung, die nicht im Original, aber im Nachstich von Cornelis Cort erhalten ist, erwähnt er mit den Worten: „Ich hab meister Joachim mit dem stefft conterfet." Ein zweites von Dürer nicht erwähntes Porträt Patiniers in Kreide mit der Jahreszahl 1521 befindet sich jetzt im Museum zu Weimar.

Kurz vor seiner Abreise von Antwerpen vermerkte er noch: „Ich hab meister Joachim des Grünhanssen ding geschenkt." **)

Mit ***Jan Gossaert*** scheint Dürer nicht persönlich zusammengetroffen zu sein, aber er erwähnt dessen grosses Triptychon mit der Kreuzabnahme in der Praemonstratenserkirche in Middelburg: „Von dann fuhr ich gen Mitelburg, do hat in der abtey Johann de Abus eine grosse taffel gemacht, nit so gut im hauptstreichen, als im gemähl." Thausing übersetzt die nicht ganz klaren Worte dieser Kritik: „Schwächer in der Modellierung der Köpfe als in der Farbenbehandlung"; jedenfalls war Dürer von dem Bilde nicht durchweg befriedigt, und Karel van Mander übertreibt, wenn er im Leben Gossaerts erzählt: „Den vermaerden Albert Dürer, t'Antwerpen wesende, quam dit stuck met groot verwonderen sien, niet sonder grooten lof daer van uyt te spreken." ***)

Über ***Bernard van Orley*** finden wir folgende drei Notizen, die freilich mehr persönlicher Art sind und nichts über seine Werke enthalten. „Item maister Bernhart hat mich geladen, der mahler, und hat ein

---

*) Leitschuh, p. 77.

**) Derselbe, p. 88.

***) Het Schilderboeck, Haerlem 1604, Fol. 225 verso.

solch köstlich mahl zugericht, das ich nit glaub, das erzeugt sey mit 10 fl.“ Und wenige Zeilen tiefer: „Item hab maister Bernhart, der Frau Margaretha mahler, mit dem kohln conterfeit.“ *)

„Ich bat mein frauen um maister Jacobs büchlein, aber sie sagt, sie hetts ihrem mahler zugesagt.“**)

Damit schliesst die Reihe der für die Geschichte der altniederländischen Malerei beachtenswerten Notizen Dürers. Die Zuverlässigkeit derselben steht ausser Zweifel und wird nicht weiter durch den Umstand beeinträchtigt, dass wir sie nur in Copie besitzen, nachdem die Originalhandschrift seit 1620 verschollen ist. Diese Abschrift wurde von dem Nürnberger Kupferstecher Johann Hauer, einem eifrigen Verehrer der Kunst Dürers, um 1620 mit Sorgfalt angefertigt und von einer zweiten Hand, offenbar nach dem Originale. verbessert. Diese Abschrift wurde viermal publiziert, zuerst und zwar im Auszuge von G. von Murr 1779 in dem „Journal zur Kunstgeschichte“; darauf vollständig von Heller und Campe in den „Reliquien von Albrecht Dürer seinen Verehrern geweiht“ 1828; zum drittenmale von M. Thausing, der den ebengenannten Campeschen Text in modernes Deutsch übertrug und wertvolle Anmerkungen gab, in der Sammlung der Quellenschriften für Kunsgeschichte und Kunst-

*) Leitschuh op. cit. pag. 59. Diese Kohlezeichnung scheint mit einer im Londoner Kupferstichkabinett befindlichen und von Lippmann, Handzeichnungen Dürers Bd. IV, No. 287, kürzlich publizierten Porträtzeichnung Bs. v. Orley, datiert 1521, identisch zu sein. Ein von Dürer nicht erwähntes Porträt Bernards in Ölfarben, von 1521 datiert, befindet sich in der Dresdener Gallerie No. 1871.

**) Thausing, op. cit. p. 87; Meister Jacob ist Dürers Lehrer Jacopo de Barbari, der von 1510 bis gegen 1515 in Margarethas Diensten stand.

technik etc., Wien 1872. Die letzte Ausgabe, die sich durch wünschenswerte Genauigkeit im Texte und wertvolle Einleitung und Anmerkungen auszeichnet, ist von Dr. Fr. Leitschuh nach dem lange verloren geglaubten und von ihm wieder aufgefundenen Hauerschen Texte 1884 (Leipzig, Verlag von Brockhaus) veröffentlicht.

**Marcanton Michiel,** der Anonimo Morelliano.

Dem gelehrten Bibliothekar Jacopo Morelli verdanken wir die I. Publikation der von ihm in der Marcusbibliothek aufgefundenen Handschrift des Venetianers Marcanton Michiel, unter dem Titel: Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. essistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia. Scritta da un anonimo di quel tempo. Publicata e illustrata da D. Jacopo Morelli, Bassano MDCCC. In dem Kommentar, der fast doppelt so umfangreich als der Text ist, hat Morelli viele, auch heute noch wertvolle Notizen gegeben, aber bei seinen Nachforschungen über den Autor*) der Schrift geriet er auf eine falsche Fährte, indem er einen Paduaner Gelehrten darunter vermutete. Die spätere Forschung beseitigte diese Anonymität und wies den Venetianer Patrizier Marcanton Michiel als den Verfasser nach. Zuerst erklärte diese Autorschaft Daniele Francesconi auf Grund der Schriftgleichheit in Originalbriefen des Marcanton Michiel und dem Codex der

*) Das Manuskript nennt keinen Autornamen, auch rührt der alte Titel: „Pittori e Pittur in diversi luoghi" nicht vom Verfasser her. Die Schrift füllt 73 Blätter Papier in Octavformat und befindet sich in der Markusbibliothek in Venedig in einem Sammelbande unter der Signatur: Mss. Ital. Classe IX Cod. LXVII.

„Notizia". Eman. Ant. Cicogna*) führt in seiner meisterhaften Biographie des Marcanton Michiel unter den Werken desselben die „Notizia" an IV. Stelle auf, hält aber die Möglichkeit, dass Michiel nur der Kopist und nicht der Verfasser dieser Schrift sei, für nicht ausgeschlossen. Auch dieses Bedenken wurde hinfällig als Cesari Bernasconi**) und dann Gustav Frizzoni und Theod. von Frimmel, die beiden letzten Herausgeber der „Notizia", zwingende Beweise erbrachten, dass der anerkannt von Michiels Hand geschriebene Codex keine Kopie, sondern ein in Jahrzehnte umfassendem Zeitraume gelegentlich entstandenes und vielfach überarbeitetes Originalwerk Michiels sei. Auch sein Lebensgang, seine Bildung und seine Neigungen entsprechen vollkommen den Bedingungen, die das Werk der „Notizia" voraussetzen lässt. Er war der Sohn des Ser Vittore Michiel, eines venetianischen Patriziers, und wurde um 1480 geboren. Jm Jahre 1504 trat er in den Grossen Rat***) seiner Vaterstadt und 1510 finden wir ihn auf Reisen in Dalmatien und Corfu. Später begleitete er seinen Vater, der zum Capitano von Bergamo ernannt war, dorthin und verfasste im Sommer 1512 sein erstes Werk: Agri et urbis Bergomatis descriptio Marci Antoni Michaelis patricii Veneti. Es wurde 1532 zum erstenmale und gegen den Willen des Verfassers publiziert.†) Schon in dieser Schrift giebt er kunstgeschichtliche Notizen

*) Memorie dell' J. R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. 1860. IX vol. p. 359 ff.

**) Studi sopra la storia della pittura . . . . 1864, pag. 107 ff.

***) Im Saale des Grossen Rats hing später das Bild Michiels von Jacopo Tintoretto gemalt, wie Sansovino in Venezia descritta 1581 pag. 132 berichtet.

†) Abgedruckt im Thes. Histor. Italiae Tix. Vol. VII.

in der Art wie in der „Notizia d'opere di disegno"; so findet sich in beiden Werken das Marmorgrabmal in der Colleonikapelle zu Bergamo als ein vorzügliches Werk des Gianantonio Amadei aus Pavia erwähnt. Im Jahre 1515 wurde er Podestà in Bassano und versah dieses Amt bis Ende 1517 oder Anfang 1518. In den Jahren 1518—1520 weilte er in Rom, von Leo X. huldvoll empfangen und im Verkehr mit den auserwähltesten Geistern jener glänzenden Zeit. Und mit welch gespanntem Interesse er die grossen Kunsterscheinungen dort verfolgte, beweisen die Aufzeichnungen in seinen Diarien*) (unter dem 27. XII. 1519) und die beiden Briefe**) an seinen Freund Antonio Marsilio in Venedig (vom 4. V. 1519 u. 7. IV. 1520), die zu den wichtigsten Dokumenten über Rafaels letzte Arbeiten und seinen Tod gehören. Sehr bezeichnend für seine Beziehungen auch zu den übrigen hervorragenden Künstlern ist eine Stelle in dem eben zitierten Briefe vom 4. V. 1519: „Jo vi sono debitore per mia promessa di scrivervi di le picture et pitori di roma, et gia vi avrei sodisfatto, se voi foste più cortese in scrivermi di quelle sete, pur non riguardando a la vostra negligenza vi satisfaro un giorno hora solum vi dico Michele Agnolo essere a Fiorenza a fare la fazia di la Chiesia di San Lorenzo; raphaele di Urbino ha dipinto impalazzo 4 camere dil pontifice et una loggia longissima, et va drieto dipingendo due altre loggie che saranno cose bellisime oltre che ha la cura de la fabricha de San Pietro, che va lenta per il mancar dil danaro. Sabastiano ha fornita la sua palla,***) che va in franza, e diebo gire doman a

*) Cicogna, op. cit. pag. 405.

**) Cicogna, pagg. 401 u. 409.

***) = pala, Auferweckung des Lazarus.

vederla. Son per fare amicitia con altro pittore senese detto mastro baldissera,*) che grande inventore et proto maestro.“ Erst 1527, als er mindestens sein XLI. Jahr überschritten hatte, führte er Maffetta Soranzo, aus einer vornehmen, aber nicht begüterten venetianischen Familie als Gattin heim und zog sich ganz vom öffentlichen Leben zurück „desideroso di proseguire i suoi onerati studii“.**) Noch 25 Jahre bis zu seinem am 9. Mai 1552 erfolgten Tode war es ihm vergönnt, seinen Studien zu leben, die sich hauptsächlich auf dem Gebiete der venetianischen Geschichte und der antiken und zeitgenössischen Kunst bewegten. Verschiedene Werke, Diarien und ein ausgedehnter Briefwechsel mit den gelehrtesten Männern in ganz Italien geben Zeugnis von seiner Thätigkeit. Seine grösseren Werke sind: die schon erwähnte Descriptio Bergomatis, die „Notizia d'opere di disegno“, die Annotazioni sopra la cronaca di Andrea Dandolo und seine über 3 Jahrzehnte fortgesetzten Diarien. Unter seinen zahlreichen Briefen haben die beiden schon erwähnten an Antonio Marsilio und einer an den Maler Guido Celere***) kunstgeschichtliches Interesse; von den Briefen an ihn enthält der des Neapolitaners Pietro Summonte vom 20. März 1524 eine Anzahl von wertvollen Nachrichten über Kunstwerke in Neapel — von Giotto bis Rafael — und wird, soweit er altniederländische Maler erwähnt, im Anhange abgedruckt.†)

*) Baldassare Peruzzi.

**) So schreibt von ihm Girolamo Ruscelli in einem Briefe von 1561, vgl. Cicogna op. cit. 373.

***) Datiert: Venetiis III Non. Nov. MDXIV; er erwähnt darin Mantegna, Michelangelo und „seinen Freund“ Andrea Riccio.

†) Eug. Müntz macht im L'Art 1885 darauf aufmerksam, dass dieser Brief mit seinen interessanten Notizen über Jan v. Eyck, Rogier und Petrus Christus bisher keine Beachtung gefunden hat.

Ein Werk mit dem Titel: Vite de' Pittori e Scultori Antichi e Moderni, dessen beabsichtigte Publikation wegen des Erscheinens von Vasaris I. Ausgabe seiner Vite unterblieb,*) ist leider nicht wieder aufgefunden worden. Desgleichen fehlt von ihm ein ausführlicher Brief über Kunstwerke in Neapel. Sebastiano Serlio, der übrigens den M. Michiel zu den „besten Meistern in der Architektur" rechnet und ihn „consumatissimo nelle antiquità" nennt, besass diesen Brief und schreibt im III. Buche Delle antichità di Roma, Venetia 1551: „E di molte altre cose belle [del Palazzo Reale di Napoli] non parlo: perciochè Messer Marcantonio Michele patricio nobile di questa città molto intendente di architettura, e che ha veduto assai,**) e dal quale io hebbi questo, e altre cose, ne ha trattato a pieno in una epistola latina drizzata ad un suo amico."

Es verbleibt also nicht der geringste Zweifel, dass Marcanton Michiel der Verfasser der „Notizia" ist, und die Glaubwürdigkeit und Wertschätzung derselben können durch den Nachweis dieser Autorschaft nur erhöht werden. Denn M. Michiel war nach allem, was wir von ihm wissen und aus dem einstimmigen Lob vieler seiner Zeitgenossen herauslesen, eine ideale Gelehrtenpersönlichkeit, seinen historischen Studien und der Kunstforschung ein langes Leben hindurch er-

---

*) Randnotiz von unbekannter Hand aus dem XVI. Jahrh. auf dem oben cit. Briefe des Pietro Summonte. Vergl. Cicogna op. cit. pag. 417. Die Nachricht findet Bestätigung durch die Citate eines derartigen Werkes in der „Notizia".

**) Michiel unternahm 1519 von Rom aus eine Reise nach Neapel, wie aus einem Briefe des Summonte an Pietro Bembo (von 1519) hervorgeht, und liess sich dann 1524 noch einmal ausführlich von Summonte in dem uns erhaltenen Briefe über Kunstwerke in Neapel berichten.

geben und schon von den Zeitgenossen als Autorität auf dem Gebiete der Kunst anerkannt. Seiner auffallenden Abneigung, irgend etwas von den Ergebnissen seiner Studien drucken zu lassen, ist der bedauerliche Verlust der Hälfte seiner Kunstnotizen zuzuschreiben, und auch der nicht druckfertige Zustand des Manuskripts der „Notizia" findet dadurch seine Erklärung. Die Handschrift ist während ungefähr 25 Jahren offenbar gelegentlich der Besuche Michiels in den einzelnen Städten entstanden. Die letzte Eintragung fällt in das Jahr 1543;*) das frühste vorkommende Datum 1512 ist nicht sicher und mehrfach, zuletzt von Th. von Frimmel auf Grund der Schriftvergleichung angezweifelt.**) Doch wird ein Terminus a quo in der Erwähnung eines Bronzeleuchters gewonnen, der von Andrea Riccio 1515 gegossen und 1516 in der Kirche des heil. Antonius in Padua aufgestellt wurde. Das erste sichere Datum ist 1521 ***) bei Erwähnung der altniederländischen Malereien im Besitze des Kardinals Grimano in Venedig. Der Verfasser zählt antike Skulpturen wie die Werke der bildenden Künste seines und der beiden vorhergehenden Jahrhunderte in der zufälligen Reihenfolge

---

*) Abgesehen von einer im Jahre 1575 von fremder Hand bewirkten Eintragung.

**) Das Datum scheint mir auch deswegen unrichtig, weil unter ihm ein Bild Scorels angeführt wird, der damals erst in seinem 17. Jahre stand.

***) In der zweiten Hälfte des Jahres 1520 kehrte Michiel nach 3jährigem Aufenthalte in Rom nach Venedig zurück und scheint unmittelbar nach der Rückkehr die ersten Aufzeichnungen gemacht zu haben; wie aus seinen Worten hervorgeht, hatte er 1521 schon einige Malerbiographien geschrieben.

auf, in der er sie sah, und zeigt sich auf den verschiedenen Gebieten wohl bewandert; am vollkommensten ist er mit italienischer Malerei von seiner Zeit bis auf Giotto zurück vertraut, nicht ganz so sicher ist er der niederländischen Malerei gegenüber. Fast durchweg sind die einzelnen Notizen kurz und mager, nur vereinzelt finden sich eingehendere Beschreibungen von hervorragenden Bauwerken oder Bildern. Doch sind seine Angaben auffallend sachlich und objektiv, und vor allem legt er Wert darauf, den Namen der Künstler der einzelnen Werke festzustellen. So verzeichnet er bei Bildern in der Regel den Malernamen nach Signierungen oder, wenn diese fehlen, nach den Angaben der Besitzer; im letzteren Falle übt er mehrfach Kritik, indem er seine abweichende Ansicht neben die des anderen setzt. Manchmal giebt er auch einen Malernamen mit Reserve oder corrigiert einen gegebenen oder lässt Raum, in der Hoffnung, den augenblicklich nicht festzustellenden Namen gelegentlich doch noch zu erfahren und nachtragen zu können. Bei Porträts sucht er auch die dargestellten Persönlichkeiten zu benennen, doch zeigt er auch darin das deutliche Streben, was ihm durchaus sicher scheint, zu notieren.*) Auch die Stifter von Kirchenbildern und frühere Besitzer der in den Privatsammlungen befindlichen Gemälde hält er öfter der Erwähnung wert. Besonders interessieren ihn auch technische Fragen, und er vermerkt daher, in welcher Technik und auf welches Material ein Bild gemalt,

*) Freilich, wo er nicht imstande war, die Angaben der Besitzer zu kontrollieren, wie besonders bei den seiner Zeit schon ferner liegenden altniederländischen Porträts, bleiben seine Benennungen starken Zweifeln unterworfen.

ob es Original oder Kopie oder gemeinsame Arbeit mehrerer Künstler ist, ob und von wem es Übermalung erfahren hat. Giebt er ein Werturteil über ein Bild ab, was verhältnismässig nicht häufig vorkommt, so geschieht das vorsichtig und massvoll. Er vermeidet überhaupt alle über die Konstatierung der thatsächlichen Verhältnisse weit hinausgehenden Reflexionen wie geistreiche Bemerkungen und anekdotenhafte Züge. Wie schon erwähnt, zeigt sich Michiel weniger gut über die altniederländischen Maler unterrichtet, wenigstens seine Bilderzuweisungen an Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Memling sind zum teil irrig oder verdächtig; was er dagegen an Bildern von Albert Ouwater und den späteren: Gerhard David, Hieronymus Bosch und Joachim Patinir, aufzählt, über die er auch kurze Viten geschrieben,*) erscheint zuverlässig und steht im Einklang mit unserer Kenntnis dieser Meister. Den Jan van Eyck erwähnt er im ganzen dreimal;**) davon kommt nur der eine Fall in Betracht; aber auch dieser ist nicht ohne Bedenken. Im Hause des Philosophen Leonico Tomeo in Padua sah er: „Das kleine einen Fuss grosse Gemälde auf Leinwand, worauf eine Landschaft gemalt war mit einigen Fischern, die eine Fischotter gefangen haben, mit 2 kleinen Figuren, die dabei stehen und zuschauen; es war von der Hand des Jan von Brügge". Das Bild ist nicht erhalten. Die Darstellung***) selbst und der Leinwandgrund sind ungewöhnlich bei Jan.

---

*) Diese verloren gegangenen Viten waren offenbar nicht sehr ausführlich, denn nach den Citaten standen 4 verschiedene auf 2 Blättern.

**) In 2 Fällen zweifelt M. Michiel selbst an Jans Autorschaft.

***) Das Bild findet allenfalls ein Analogon in der reinen Genredarstellung der „Badstube", ehemals in Urbino und sicher bezeugt,

Als in der Sammlung des Juan Ram in Venedig befindlich verzeichnet Michiel 1531 ein Selbstporträt Rogiers vom Jahre 1462. Diese bestimmte Jahreszahl geht offenbar auf eine Datierung, die das Bild trug, zurück. Da Rogier aber, soviel bekannt ist, keins seiner Bilder signiert oder datiert hat, und wir anderseits wissen, wie leicht die Kunstfreunde in Michiels Zeit geneigt sind, Selbstporträts berühmter Maler in namenlosen Porträts zu entdecken, so regt sich auch hier der Zweifel, ob das von Michiel genannte Bild ein Selbstporträt oder überhaupt ein Werk Rogiers war. Das Bild selbst ist, wie es scheint, erhalten.*) — Keinerlei Bedenken erregt eine zweite Notiz über ein Bild Rogiers, das Michiel 1530 im Hause des Gabriel Vendramin in Venedig sah und so beschreibt: „Das kleine Tafelbild mit Maria, aufrechtstehend, die Krone auf dem Haupte, mit dem Kinde im Arm, allein in einer niederländischen Kirche, war von der Hand des Rogier aus Brügge**) und ist ein sehr vollkommenes Werk der Ölmalerei.“ Der Beschreibung entspricht ein dem Jan van Eyck zugeschriebenes Bildchen in der Berl. Gall. No. 525 C, von dem es mehrere Wiederholungen giebt, z. B. das Diptychon No. 255 der Antwerpener Gallerie vom Jahre 1499.***) Am un-

*) Crowe und Cavalc., Ausg. von Springer pp. 280 u. 367, erinnern an ein kleines Männerporträt in der früheren Sammlung von Ader u. Roger in London, das mit 1462 datiert ist. Sie halten es für ein frühes Werk des Dirc Bouts. Vgl. auch Passavant, Kunstreise pag. 94. Es ist jetzt unter Memlings Namen in der Londoner Nat.-Gall. No. 943.

**) Bei dem angeblichen Selbstporträt nannte er ihn: „Rugiero da Burselles“.

***) Das Bild enthält noch auf dem rechten Flügel einen adorierenden Abt (Chrétien de Hondt?), auf den Aussenseiten einen Christus auf der Weltkugel und einen zweiten Abt. Von Crowe und Cavalcaselle wird das mit C. H. 1499 bezeichnete Bild einem Nachahmer Memlings zugeschrieben.

zuverlässigsten sind Michiels Angaben über Bilder Memlings, und von denen, die er ihm zuweist, müssen des Gegenstandes oder der Entstehungszeit wegen folgende ausgeschlossen werden: In der Sammlung des Grimano ein Porträt der Herzogin Isabella, 1450 gemalt; ferner Miniaturen im Breviarium Grimani und in der Sammlung Lampognano in Mailand ein „kleines Gemälde mit halben Figuren eines Geschäftsherrn, der mit seinem Ladendiener rechnet, war von der Hand des Jan [van] Eyck, ich glaube Memling, einem Maler des Westens. Es war 1440 gemalt worden".*)

Die übrigen angeblich von Memling herrührenden Bilder in der Sammlung Grimano: ein Selbstporträt Memlings im Alter von etwa 65 Jahren, die Porträts eines Ehepaares und viele Heiligenbilder mit Flügeln, **) konnten bisher nicht mit genügender Wahrscheinlichkeit nachgewiesen werden. Volle Glaubwürdigkeit hingegen verdient die Notiz über ein Diptychon Memlings in der Sammlung des Pietro Bembo in Padua, das Michiel so beschreibt: „Das kleine Bild in zwei Abteilungen, auf der einen der bekleidete Johannes der Täufer, der mit einem Lamme in einer Landschaft sitzt, und auf der anderen Maria mit dem Kinde in einer anderen Landschaft, war von der Hand des Hans Memling, im Jahre 1470, unbeschadet der Wahrheit."

---

*) Da Memling 1459 als der „junge Hans" im Dienste Rogiers erwähnt wird, kann er nicht wohl die Herzogin Isabella 1450 porträtiert und noch weniger das letztgenannte Bild von 1440 gemalt haben.

**) Th. von Frimmels Übersetzung dieser Notiz (pag. 103): „Li molti altri quadretti de santi, tutti con portelle dinanzi" mit: „Die vielen anderen Bilder mit Heiligen, alle vor [oder in gemalten] Pforten stehend", wo offenbar Klappaltärchen gemeint sind, entspricht nicht dem Wortlaut und giebt einen falschen Sinn.

Den einen Flügel mit Johannes, ganz der Beschreibung entsprechend, besitzt wahrscheinlich die Münchener Alte Pinakothek in No. 115. Die Inschrift darauf: H. V. D. GOES 1472 ist gefälscht, aber die Jahreszahl 1472 scheint ursprünglich. Die Reserve, mit der Michiel die Jahreszahl 1470 nennt, würde sich demnach auf die Differenz von 2 Jahren beziehen.

Seine Notiz über Landschaftsbilder ***Albert Ouwaters*** im Besitze des Kardinals Grimano findet in K. van Manders Vita dieses ersten holländischen Landschaftsmalers eine gute Bestätigung. Zu bedauern ist nur die flüchtige Aufführung dieser Bilder und der Verlust von Michiels biographischen Aufzeichnungen über diesen Meister, über den wir sonst nur unzureichende Nachrichten besitzen. Auch über ***Gerhard Davids*** Bilder in der an niederländischen Werken so reichen Sammlung des Kardinals Grimano macht er nur wenig Worte: „Es sind dort Bilder von Girardo aus Holland, siehe Blatt 105", ist alles, was er anmerkt. Wenige Zeilen weiter erwähnt er auch den „Girardo von Gent", den von so vielen Seiten gerühmten Miniator Gerhard Horenbout, und nennt ihn unter denen, die das Breviarium Grimani schmückten; ob mit mehr Recht als den Memling und Gerhard David, ist noch nicht entschieden.

In derselben Sammlung waren auch 3 Bilder des ***Hieronymus Bosch***; eine Hölle mit mancherlei Ungetümen, ferner eine Dartellung von Traumgestalten („sogni") und Fortuna mit einem Walfisch, der den Jonas verschluckt. Die blosse Angabe des seltsamen Inhaltes der Bilder spricht deutlich für die Zuverlässigkeit dieser Notizen Michiels.

Ebenso tragen seine Nachweise von 3 Bildern ***Patinirs*** (in derselben Sammlung) den Stempel der

Wahrheit.*) Es waren 2 grosse Landschaften auf Leinwand, die eine mit dem Turm des Nimrod und vielen Figuren, das andere mit der Räderung der heil. Katharina als Staffage. Ein drittes stellte Hieronymus in der Wüste dar.**)

Ausser all diesen mit Malernamen aufgeführten Bildern nennt Michiel noch eine Anzahl anderer, die er nur im allgemeinen als niederländisch bezeichnet. Es ist das ein Beweis, dass ihn sein Eifer bei der Feststellung der Künstlernamen doch nicht über das Ziel hinausträgt, und er sich zu bescheiden weiss, wo er über die Urheber der aufgeführten Kunstwerke nichts Sicheres in Erfahrung bringen konnte. Bezeichnend für ihn als Venetianer ist die Bedeutung, die er den Bildern Antonellos da Messina beimisst. Er sah von diesem in der Sammlung Pasqualino in Venedig zwei Porträts und das Bild: Hieronymus in seiner Studierstube und beschreibt diese drei besonders ausführlich und deutlich. Das Hieronymusbild ist erhalten***) und bestätigt Michiels Beschreibung Wort für Wort. Anders aber steht es mit seiner Erörterung über die nicht leichte und erst in unseren Tagen entschiedene Frage nach der Urheberschaft. Die Kunstfreunde in Michiels Zeit waren über den Autor dieses vortrefflichen Bildes sehr geteilter Meinung und

---

*) Diese Notizen datieren von 1521, dem in der Biographie Patinirs wichtigsten Jahre, wo Dürer mit ihm häufig und vertraut verkehrte.

**) In der Madrider Gallerie No. 1522 (des Kat. von 1889) befindet sich ein Bild Patinirs mit dem heiligen Hieronymus, der in einer felsigen Landschaft sitzt und dem Löwen den Dorn auszieht.

***) National Galery, London. Es wurde von Waagen unter Dürers Namen in der Sammlung des Sir Baring aufgefunden, siehe: Kunstwerke und Künstler in England II, pag. 253.

nannten Jan von Eyck, Memling, Antonello oder Jacometto. Michiel nimmt Stellung zu der Frage und offenbart bei dieser Gelegenheit am besten seine schon hervorgehobene Objektivität und Vorsicht im Urteilen, aber zugleich auch die engen Grenzen seiner Kenntnis der altniederländischen Meister, wie Jan van Eyck, Memling und ihres Kunstverwandten: Antonello da Messina. Indem er das Bild dem letzteren abspricht und Jan van Eyck oder Memling ohne strenge Scheidung zuweist, liefert er den Beweis, dass er die Eigenart dieser Meister nicht deutlich erkennt.

### *Pietro Summonte.*

Marc Michiel hatte seinen Freund, den Neapolitaner Gelehrten Pietro Summonte gebeten, ihm über „die Malerei, Skulptur, Architektur und antiken Denkmäler Neapels“ zu schreiben, was er in Erfahrung gebracht hätte. Summonte entsprach dieser Bitte in einem ausführlichen Briefe, datiert vom XX. Maerz 1524, in dem er genau in der genannten Reihenfolge über alte und neuere Kunstwerke in seiner Vaterstadt berichtet und viele interessante Einzelheiten anführt. Es muss aber gesagt werden, dass Summonte sich nicht als Autorität auf diesem Gebiete ausweist. Als gelehrter Humanist hat er sich auch mit dieser seinen Studien ferner liegenden Aufgabe mit Geschick abgefunden. Aber seine Angaben stehen hinsichtlich der Genauigkeit und Zuverlässigkeit merklich unter denen Michiels. Ueber die altniederländischen Maler hat er ebenso wenig wie Michiel genaue Vorstellungen und bringt neben richtigen auch ganz verkehrte Notizen. So hält er Jan van Eyck für den Erfinder der Miniaturmalerei und den Petrus Christus für älter als Jan und

Rogier.*) Doch verdienen die Nachweise von Bildern des Rogier und Petrus Christus**) alle Beachtung. Den Antonello da Messina erwähnt er nur dem Namen nach und lässt ihn einen Schüler des sagenhaften Colantonio***) sein.

### *Juan Christoval Calvete de Estrella.*

Im Jahre 1552 erschien in Antwerpen bei Martin Nucio das Werk:

> El Felicissimo Viaie d'el muy alto y moy poderoso Principe Don Phelippe, hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras dela baxa Alemaña: con la descripcion de todos los estados de Brabante y Flandes. Escritto en quatro libros por Juan Christoval de Estrella.

Es ist ein starker Quartband mit 355 Blättern Text und mannigfachen Prologen, Lobgedichten, Tabellen und Registern von imponierend sorgfältiger und gediegener Ausstattung. Der Inhalt entspricht der vornehmen Anlage des Buches, insofern Calvete diese lange Prinzenreise, die von Valladolid aus durch Ober-

---

*) Er nennt ein Triptychon Rogiers mit der Passion Christi, auf Leinwand gemalt, früher im Besitze Alpons I., das nach Summontes Vermutung damals im Besitze der Königin Isabella, der Gemahlin Federigos, in Ferrara war. Es sind offenbar dieselben Gemälde, die auch Facius beschreibt. Eug. Müntz (im L'Art 1885) will eins dieser Bilder in der Grablegung in S. Domenico Maggiore in Neapel wieder erkennen.

**) Ein „picciolo quadretto", den thronenden Christus darstellend; es ist verschollen.

***) Vergl. über Antonello u. Colantonio: Wurzbach, Kunstchronik 1897, N. 19, und G. Gronau: Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina, Repertorium für Kstw. XX, Heft 5.

italien und Süddeutschland nach den Niederlanden ging, mit ihren schier unzähligen Festlichkeiten mit gleichmässiger Frische und Anschaulichkeit und ohne eine Spur von Schmeichelei gegen Philipp schildert. Calvete war der hohen Reisegesellschaft als gelehrter Beirat zugeteilt, und in der That wurden während der Reise nicht geringe Anforderungen an seine umfassende Gelehrsamkeit gestellt. Die von dem hohen Besuche berührten Städte überboten sich bei ihren Festdekorationen mit geschichtlichen, mythologischen und allegorischen Darstellungen, mit Inschriften in allerlei Sprachen, mit Gedichten und Citaten voll versteckter Anspielungen auf den jungen Herrscher. Aber Calvete verstand sich meisterhaft auf die künstlerischen und gelehrten Spielereien seiner Zeit und notierte und kommentierte mit offenbarer Freude all diese beziehungsreichen Kunststücke der Maler und Bildhauer. Für die alte niederländische Kunst besass er nur oberflächliches Interesse. Er erwähnt zwar gelegentlich Glasgemälde, Gobelins und ältere Bilder, doch nicht einmal das Genter Altarwerk hielt er der Besichtigung für wert, und während man es dem kunstverständigen Philipp zeigte, benutzte Calvete die Zeit, um von dem Turme der Bavonskirche sich die Umgebung anzusehen. Aber wir verdanken ihm wenigstens eine Beschreibung der vier Gerechtigkeitsbilder Rogiers im Rathaussaale zu Brüssel, deren lange lateinische Unterschriften er sorgfältig kopierte. Diese Unterschriften finden sich wörtlich (abgesehen von einigen Lesfehlern) auch auf den Berner Teppichen, die nach der Schlacht bei Granson 1476 von den Schweizern im burgundischen Lager erbeutet wurden. Vgl. G. Kinkel, die Brüsseler Rathausbilder des Rogier van der Weyden.

### *Giorgio Vasari.*

Giorgio Vasaris Werk: Le Vite De Piu Eccellenti Architetti Pittori Et Scultori etc. in Firenze 1550, zweite Ausgabe 1568, zählt auch für die Geschichte der altniederländischen Malerei zu den wichtigen litterarischen Quellen. Er kommt in der I. Ausgabe von 1550 an zwei Stellen: in dem einleitenden Traktate über die Ölmalerei und in der Vita des Antonello da Messina auf die altniederländischen Maler zu sprechen. In der II. Ausgabe von 1568 giebt er in einem Anhange mit dem Titel: Di diversi artefici fiaminghi einen erweiterten und bis auf seine Zeit fortgeführten Künstlerkatalog, der aber nur, mit teilweise wörtlicher Anlehnung, die inzwischen publizierten Nachrichten Lod. Guicciardinis wiederholt. Von den beiden Stellen in der I. Ausgabe ist die wichtigere die zuerst genannte, da hier zum erstenmale ein Überblick über die Entwicklung der altniederländischen Malerei gegeben wird. So kurz und in manchen Einzelheiten unrichtig diese Darstellung auch ist, so enthält sie doch wesentliche Grundzüge, die — mit leichter Berichtigung — auch heute noch ihre Giltigkeit bewahren und zu ihrer Zeit ausserordentlich anregend auf die Kunstforschung besonders in den Niederlanden gewirkt haben. Mit anerkennenswerter Unparteilichkeit macht sich hier Vasari zum Verkünder fremden Ruhmes, indem er Jan van Eyck als Erfinder der neuen Öltechnik preist und den Import derselben durch Antonello da Messina nach Italien berichtet.*) Er nennt ferner einige altniederländische Meister, von denen ihm der Name oder Werke bekannt geworden sind; ausser Jan noch Petrus

*) Der sich aber wahrscheinlich nicht so zugetragen hat, wie Vasari annimmt.

Christus, Rogier van der Weyden, Memling, Hugo van der Goes, Justus von Gent, einen Lodovico da Lovano, unter dem wohl Dirck Bouts, der in Löwen wohnte, zu verstehen ist. Die öfter aufgeworfene Frage, woher Vasari diese Nachrichten erlangt hat, lässt sich jetzt mit ziemlicher Sicherheit beantworten. Es ist nahezu ausgeschlossen, dass er aus den Niederlanden selbst oder durch niederländische, in Italien weilende Künstler irgend einen nennenswerten Beitrag erhielt, denn in den Niederlanden war im II. Viertel des XVI. Jahrhunderts, wie sich verfolgen lässt, die Tradition über die Meister der alten, längst verlassenen Richtung auf ein Minimum zusammengeschrumpft*) und neues Interesse weckte erst Vasari durch eben seine Nachrichten. Und er berichtet auch nichts, was er nicht in Italien über diese niederländischen Maler erfahren konnte. Den Kern seiner Angaben entnahm er den Viten des Jan van Eyck und des Rogier van der Weyden in Bartholomaeus Facius Werk: De viris illustribus, wie eine Gegenüberstellung deutlich zeigt.

| *B. Facius:* | *Vasari:* |
|---|---|
| Joannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps ..... putatur ... multa de colorum proprietatibus invenisse .... | Fu una bellissima invenzione et una gran' commodità all' arte della pittura, il trovare il colorito à olio, di che fu primo inventore |

*) Wohl wurden einige Hauptwerke Jans, Rogiers und Hugos u. a. auch in dieser Zeit noch in Ehren gehalten, und man führte gelegentlich hohen Besuch zu diesen Bildern, und einzelne der jüngeren Künstlergenerationen bewunderten die alte solide Technik, aber eine sichere Kunde über die Meister war offenbar niemand zu geben imstande. Unmittelbar nach Vasaris I. Ausgabe 1550 hören wir von dem in Philipp II. erwachten Sammeleifer, der den Niederlanden Hauptwerke der alten Schule (z. B. Rogiers Kreuzabnahme im Löwen) entführte.

Ejus est tabula insignis in penetralibus Alphonsi regis.

Sunt item picturae ejus nobiles apud Octavianum Cardinalem [gemeint ist Ottaviano della Carda, Halbbruder Federigos] virum illustrem, eximia forma feminae e balneo exeuntes . . . .

Rogerius Gallicus Joannis discipulus . .

in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al Re Alfonso, et al Duca d'Urbino Federigo II*) la stufa sua.

Lo seguitò poi Ruggieri da Bruggia suo discepolo.

Ein zweiter Bestandteil der Vasarischen Notizen beruht dann auf den ihm in Florenz und Urbino durch Autopsie bekannt gewordenen altniederländischen Bildern. So sah er in der Sammlung der Medici einen St. Hieronymus**) von Jan van Eyck, zwei Bilder von Memling, deren Gegenstand er nicht nennt, und den Namen des Petrus Christus lernte er gewiss durch ein bezeichnetes Damenporträt***) in derselben Sammlung kennen. Von Hugo van der Goes erwähnt er das

*) Vasari nennt hier Federigo als Besitzer des Bildes, entweder weil die Handschrift des Facius schon (wie auch der I. Druck v. 1745) den ihm unverständlichen Namen: Octavianus Cardinalis bot, oder weil in der That Ottaviano seinem Halbbruder das Kabinettstück abgetreten hatte.

**) Dieses Bild, ein Hieronymus in seiner Bibliothek mit dem Löwen zu seinen Füssen, wurde nach einem Inventar Lorenzos Magnifico für 30 fl. angekauft (Vasari edit. Lemonnier tom. I, pag. 163).

***) In einem Inventar des Lorenzo: Una tavoletta dipintovi una testa di donna franzese, cholorita a olio, opera di Pietro Cresti da Bruggia, fl. 40 (Vasari, edit. Lemonnier tom I, p. 163).

grosse Triptychon der Anbetung in Santa Maria Nuova in Florenz und von Justus von Gent die Darstellung des Abendmahls in Urbino; beide Werke wird er an Ort und Stelle gesehen haben.

Diese auf Facius' Schrift und auf der Autopsie einiger niederländischen Bilder beruhenden Angaben bilden den Inhalt der Hauptstelle Vasaris. Das Meiste, was sie bietet, können wir jetzt in älteren und ausgiebigeren Quellen lesen, aber für die beiden Bilder Memlings im Besitze der Medici und für das Hauptwerk Hugos van der Goes in Santa Maria Nuova enthält sie die ältesten Zeugnisse. Was Vasari dann in der Vita des Antonello über die näheren Umstände bei der Erfindung der Ölmalerei zu erzählen weiss, ist vollständig erdichtet. Der Humanist Facius hatte schon einen leisen Erklärungsversuch für das Auftreten der neuen Technik gewagt, indem er den Jan sich die Rezepte zur Ölmalerei bei Plinius holen liess, aber Vasari übertrumpfte seinen Gewährsmann noch, als er den Jan für einen Alchimisten und Sophisten ausgab, der aus Verdruss über ein beim Trocknen gesprungenes Tafelbild einen leicht trocknenden Ölfirnis gesucht und bei diesen Versuchen ein vorzügliches Farbenbindemittel gefunden habe. Vasari hatte zur Zeit der I. Ausgabe noch keine Kunde von Hubert van Eyck, von dem wir jetzt von mehreren Seiten, besonders durch die Inschrift auf dem Genter Altarwerk wissen, dass er auf die Einführung einer verbesserten Öltechnik weit mehr Anspruch als Jan hat. Auch die Reihenfolge, in der sich die Kenntnis des neuen Verfahrens weitergeerbt haben soll, ist eine Erfindung Vasaris, ebenso wie die Angaben über den vertrauten Verkehr Jans mit Antonello, und wahr-

scheinlich des letzteren Reise nach den Niederlanden überhaupt.*)

Die Nachrichten Vasaris über niederländische Künstler in der II. Ausgabe von 1568 gehen in allen wesentlichen neuen Zügen auf Guicciardinis Forschungen zurück, die dieser in seinem 1567 erschienenen Werke: M. Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i paesi bassi, altrimenti detti Germania inferiore. Anversa MDLXXVII bei Guil. Silvius veröffentlicht hatte. Guicciardini selbst aber hatte Vasaris Angaben in dessen I. Ausgabe verwertet und ihn auch zitiert. So besteht zwischen beiden Autoren ein eigentümliches Abhängigkeitsverhältnis, indem Guicciardini ausser anderen den Vasari als Gewährsmann benutzte und später Vasari wieder die ganze Summe der Guicciardinischen Ausführungen adoptierte. Nur änderte Vasari vielfach den Wortlaut und, keineswegs zum Vorteil, die ziemlich chronologische Ordnung bei Guicciardini. Seine eignen neuen Zuthaten sind gering und fast belanglos. Es ist auffallend, dass Vasari hier seinen Gewährsmann Guicciardini nicht nennt, und es lässt sich nicht entscheiden, ob er das Werk desselben unmittelbar benutzte, was zeitlich möglich war, oder ob er die betreffenden Notizen durch Vermittlung eines Dritten erhielt. Schnaase sprach die Vermutung aus, dass der Brügger Gelehrte Dominicus Lampsonius, der mit

*) Nach den kürzlich von A. von Wurzbach veröffentlichten Forschungen über Antonello wäre dessen Reise in die Niederlande zwischen 1463 und 1474 anzusetzen; dagegen weist G. Gronau in seiner scharfen Analyse der Quellen zur Biographie des Antonello mit guten Gründen Antonellos Lehrzeit in den Niederlanden als höchst zweifelhaft nach und vermutet einen richtigen Kern in der Notiz Summontes über Colantonio als Lehrer Antonellos. Vgl. Repertorium XX, Heft 5.

Vasari im Briefwechsel stand, den Vermittler gespielt habe. Diese Vermutung ist von Späteren wie eine feststehende Thatsache weiterverbreitet worden, während sie durch kein direktes Zeugnis im Briefwechsel noch sonst belegt werden kann*) und auch im günstigsten Falle Vasaris Schweigen über Guicciardini oder den Vermittler nicht rechtfertigt oder erklärt. Der Vorwurf bleibt bestehen, dass Vasari hier Ähren von einem fremden Felde ohne Umstände in seine Garben gebunden hat.

### *Lodovico Guicciardini.*

Lodovico Guicciardini, der Neffe des berühmten Geschichtsschreibers Francesco Guicciardini, wurde 1521 zu Florenz geboren. Nachdem er in seiner Heimat seine Jugend verbracht und eine sorgfältige gelehrte Ausbildung genossen hatte, siedelte er nach Belgien über und nahm seit 1550 seinen bleibenden Wohnsitz in Antwerpen. Bald darauf muss er an die Ausführung seines Planes, eine politisch-soziale Geschichte der Niederlande zu schreiben, gegangen sein, denn schon 1561 konnte er das auf den gründlichsten Studien beruhende und epochemachende Werk im Manuskript abschliessen. Die nächsten Jahre scheinen mit den Vorbereitungen für den Druck und einer Übersetzung ins Französische vergangen zu sein, denn beide Ausgaben, die italienische und französische erschienen erst 1567, erstere unter dem Titel: M. Lodovico Guicciardini Patritio fiorentino di tutti i paesi bassi altrimenti detti Germania inferiore, al Gran' Re Cattolico Filippo d'Austria, in Anversa MDLXXVII Gugl. Silvio. Schon seine Zeitgenossen erkannten den

*) Nur über Ant. Moro nennt Vasari den Lampsonius als Gewährsmann, vgl. Giunta pag. 859.

Wert des Werkes mit Enthusiasmus an, hervorragende Gelehrte machten auf ihn und sein Buch Lobgedichte und der Rat der Stadt Antwerpen dedizierte ihm 1581 eine goldene Ehrenkette. Nach seinem 1589 erfolgten Tode übernahm es die Stadtverwaltung von Antwerpen ihm in Anerkennung seiner Verdienste sein Grab in der Notre-Damekirche mit einem Gedenksteine zu schmucken. Noch zu seinen Lebzeiten erfuhr das Buch 5 Auflagen,*) 2 in italienischer und 3 in französischer Sprache. Für die Geschichte der Niederlande ist es auch heute noch ein geschätztes Werk und für die Kunstgeschichte hat besonders das Kapitel über Antwerpen mit dem Überblick über die niederländische Malerei von den Gebrüdern van Eyck an bis auf Guicciardinis eigene Tage den Wert einer ausgiebigen und zuverlässigen litterarischen Quelle. Die Summe seiner Nachrichten müssen wir in die über die altniederländische Malerei und die über die klassizistische Richtung scheiden, da nur die ersteren hier in Betracht kommen.

Fragen wir nach den Quellen, aus denen Guicciardini seine Kenntnis der alten Meister hernahm, so ist zuerst Vasari zu nennen, den er selbst zitiert und dessen betreffende Nachrichten in der I. Ausgabe er verwertet. Dabei berichtigt und erweitert er Vasaris Notizen wesentlich. Diese Zuthaten leiten sich von mehreren Seiten her, deren wichtigsten wir noch festzulegen vermögen. Es sind erstens: Autopsie einiger Hauptwerke und zweitens: Nachrichten, die von dem Genter Lokalforscher Vaernewijck herrühren müssen.

*) Beachtung verdient von den späteren Ausgaben die französische, Amsterdam 1611, die in den zahlreichen Noten zu dem Kapitel über die Malerei einige wenige selbständige Nachrichten birgt, während die meisten Notizen aus dem Schilderboeck von K. van Mander genommen sind. — Eine sehr genaue Beschreibung der 5 ersten Ausgaben des Werkes im Archives des arts . . . . I série, tom I pag. 139 Gand 1860.

Er spricht zwar an keiner Stelle von einer Besichtigung der Bilder, aber für das Genter Altarwerk z. B. und für die Gerechtigkeitsbilder Rogiers van der Weyden in Brüssel lässt sich aus seinen sehr bestimmten Angaben über diese Bilder auf Autopsie schliessen. Da er Huberts van Eyck Namen zuerst von allen Schriftstellern nennt,*) muss man auch annehmen, dass er die berühmte Unterschrift: Pictor Hubertus e Eick major quo nemo repertus etc. gelesen hat, und die interessante Angabe, dass die Erfindung der Ölmalerei in das Jahr 1410 falle, deutet darauf hin, dass er auch die Grabschrift Huberts, die 1426 als das Todesjahr nennt, kennen gelernt hat. Denn das angebliche Jahr der Erfindung 1410 ist offenbar das Resultat einer Wahrscheinlichkeitsrechnung, beruhend auf der Kombination der beiden Nachrichten: „Hubert hat das Werk begonnen“ und „Hubert ist 1426 gestorben“, und der Erwägung, dass die neue Technik sich schon seit einer längeren Reihe von Jahren bewährt haben musste, als man sie vor 1426 an einer solchen Eliteaufgabe, wie das Genter Altarwerk war, sich bethätigen liess. Auch die neuere Forschung ist nicht in der Lage, über das erste Auftreten der verbesserten Öltechnik eine zuverlässigere Angabe zu machen, aber es hat sich immer klarer gezeigt, dass der Fortschritt in der Technik wie überhaupt die neue Epoche in der niederländischen Malerei weit mehr dem bahnbrechenden Genie Huberts als Jan zu danken ist.

Es kann nicht zufällig sein, dass Guicciardini in den die Brüder van Eyck betreffenden Nachrichten, soweit sie über Vasari hinausgehen, auffallend mit denen Vaernewijcks in der Historie van Belgis, die

*) Und fast gleichzeitig mit Vaernewijck.

1568 erschien, zusammentrifft. Beide erwähnen dieselben Bilder und dieselben Details bei der Anfertigung der Kopie nach dem Genter Altarwerk von Cóxcie für Philipp II. Nur besteht quantitativ und qualitativ ein bemerkenswerter Unterschied zwischen beider Nachrichten, denn Vaernewijck bietet mehr Material und in weitschweifiger Erzählung, während Guicciardini weniger, aber dieses kurz und klar giebt. Die Priorität kann wohl unbedenklich dem Genter Lokalforscher Vaernewijck zugeschrieben werden, da er nach seinen eignen Worten seit langen Jahren täglicher Gast in der Bavonskirche war und die ausführliche Geschichte dieses Baues in seinem genannten Werke giebt. Auch hatte er schon 1562 in dem „Niew tractaet" des Genter Altarwerkes rühmend Erwähnung gethan.*) Wenn Guicciardini in Gent Erkundigungen über die Brüder van Eyck einziehen wollte, konnte er kaum einen mit dieser Frage vertrauteren Mann als Vaernewijck finden, und ein persönliches Zusammentreffen beider Historiker ist um so wahrscheinlicher, da sie einen gemeinsamen Freund, den Maler Lucas de Heere, hatten.**)

Was Guicciardini noch über die anderen grossen Meister der alten Richtung Neues beibringt, ist geringfügig. Wie schon erwähnt, nennt er noch die Gerechtigkeitsbilder Rogiers im Rathaussaale zu Brüssel, aber über Hugo van der Goes, Justus von Gent, Memling reproduziert er nur Vasaris Angaben. Dirck Bouts

*) Und schon in dem 1560 erschienenen Gedichte: „Vlaemsche oudvremdigheyt" in der XCII. Stanze wird die Tafel unter den „constigen Werken" aufgeführt.

**) In der I. französischen Ausgabe von Guicciardinis Werke ist ein französisches Sonnet des Lucas de Heere abgedruckt, das den Leser auf die Wichtigkeit des Inhalts aufmerksam macht.

muss ihm von mehreren Seiten genannt worden sein, denn er macht drei verschiedene Maler aus ihm; einmal nennt er ihn Lodovico da Lovano nach Vasari, dann Dirick da Lovanno und zuletzt Dirick d'Harlem. In der II. Ausgabe fügte er noch den Namen des Simon Marmion aus Valenciennes der Reihe der alten Meister hinzu. Aber der Wert des Künstler-Kataloges wächst bedeutend, je mehr Guicciardini mit der Aufzählung seiner eignen Zeit nahe rückt. So fehlt von den Ausläufern der alten Schule: Gerhard David, Hieronymus Bosch, Quintin Metsys, Marinus von Roymerswale, Joachim Patenier u. a. kein hervorragender Name und die Übergangsmeister und Klassizisten sind mit grosser Vollständigkeit und meist mit ein paar kurzen, aber scharf charakterisierenden Worten aufgeführt.

### *Marc van Vaernewijck.*

Marc van Vaernewijck, der Spross einer Genter Malerfamilie, deren Angehörige in dem Verzeichnis der Lucasgilde schon im XV. Jahrhundert vorkommen, wurde 1518 zu Gent geboren. Auch er blieb der Kunst nicht fern und erzählt selbst, wie er auf seiner italienischen Studienreise 1550 in Rom eifrig nach antiken Baudenkmalen und Skulpturen gezeichnet hat. Aber später nahmen ihn seine gelehrten Neigungen ausschliesslich in Anspruch. Er las und excerpierte erstaunlich viel und verfasste eine Anzahl Bücher theologischen, populär-philosophischen und historischen Inhalts. Daneben dichtete er auch, und Proben seiner Reimkunst sind das Gedicht: Vlaemsche oudvremdigheit, Gent 1560 und der „Niew tractaet ende corte beschrijvinghe van dat edel Graefscap van Vlaenderen . . . . ghecomponeert door M. van Vaernewijck,

Ghent 1562",*) zwei Schriften, die wegen der Erwähnung des Genter Altarwerkes zu unseren Quellen gerechnet werden müssen. Sein für die Geschichte der niederländischen Malerei wichtiges Hauptwerk ist „die Historie van Belgis, diemen anders namen mach: den Spieghel der Nederlantschen audtheyt . . . . te Ghendt 1568". Nach dem Schlussworte war das Werk schon 1561 im Manuskript fertig und wurde 1566 noch einmal korrigiert und erweitert; die Druckgenehmigung datiert von 1565.

Im Jahre 1569, ein Jahr nach dem Erscheinen der Historie, starb**) Vaernewijck in seiner Vaterstadt. Über den grössten Teil des 4 Bücher umfassenden Werkes braucht man kaum ein Wort zu verlieren, es ist ein konfuses Gemisch von biblischen, legendarischen, aus lügenhaften Reiseberichten, Anekdotensammlungen, Chroniken und einigen lateinischen Schriftstellern geschöpften Nachrichten. Für die allgemeine Geschichte der Niederlande ist das Buch wertlos, aber beachtenswert bleiben die Abschnitte über die Stadt Gent. Ein ausgeprägter Lokalpatriotismus liess ihn alles, was sich auf die Geschichte seiner Vaterstadt bezog, beachten und vollends, was ihr zum Ruhme gereichte, mit Eifer erforschen. In seiner Stellung als Chef der städtischen Armenverwaltung kam er mit städtischen und kirchlichen Behörden in häufige Berührung und verschaffte sich wertvolles statistisches Material für

---

*) Zweite Ausgabe 1563.

**) Nähere Angaben über Leben und Werke Vs. bei Sanderus: De Gaudavensibus eruditione claris; derselbe in der Flandria illustrata; Paquot, Memoires pour servir à l'histoire des Pays-Bas tom I 265 u. Blommaert, De Nederduytsche schryvers van Gent, Gand 1861. Die Historie erfuhr schon 1574 eine II. Auflage, die nur unwesentlich von der I. abweicht.

seine Lokalforschungen. Hier, im kleinen ist er gross, und wo ihm sichere Quellen zur Verfügung stehen, berichtet er auch treulich, eine absichtliche Verdrehung liegt ihm offenbar fern. Aber seine, besonders in den beiden ersten Büchern der Historie, bewiesene Kritiklosigkeit, die schon bald nach seinem Tode eine scharfe Verurteilung durch Sanderus erfuhr, hat es verschuldet, dass auch die Ergebnisse seiner Lokalforschung in Verachtung gerieten, und noch Ruelens (in der französ. Ausgabe von Crowe und Cavalcaselles Werk: Les anc. peintres flamands) wird ihm mit seinem durchaus absprechenden Urteil nicht gerecht. Denn das XLVII. Kapitel des IV. Buches ist thatsächlich eine Hauptquelle für die Geschichte der Brüder van Eyck und auch die Angaben über Hugo van der Goes liefern willkommene Beiträge. Woher er das verhältnismässig reiche Material nahm, lässt sich nur zum teil nachweisen. Es beruht in erster Linie auf gründlicher Betrachtung des Genter Altarwerks, des Tryptychons in Ypern*) und dreier Bilder Hugos van der Goes in Gent und Brügge, ferner auf Nachforschungen in der Bavonskirche in Gent und der Donatianskirche in Brügge, wobei er die Grabschriften der beiden

*) Das unvollendete Triptychon mit der Madonna mit Kind und anbetendem Stifter auf dem Mittelbilde und auf die unbefleckte Empfängnis Mariae bezüglichen Scenen auf den Flügeln, jetzt in der Sammlung Scollaert in Löwen. Die Identität dieses Bildes, das von erster Hand nur zart untermalt und später nicht gerade geschickt und pietätvoll zu einem Abschluss gebracht ist, der weder in der Modellierung, noch in den Farben befriedigt, mit dem von Vaernewijck und Mander beschriebenen kann bei Berücksichtigung aller näheren Umstände nicht zweifelhaft mehr sein; eine andere Frage aber ist, ob überhaupt die Untermalung oder der Entwurf auf Jan van Eyck mit Recht zurückgeführt werden kann.

Brüder fand. Auch zog er aus Vasaris I. Ausgabe Notizen über Jan van Eyck und berichtigte dabei die irrtümliche Angabe Vasaris über die Herkunft Jans. Dazu bringt er noch aus seiner eignen Zeit Nachrichten über das Genter Altarwerk, so über die zu Grunde gegangene Predella mit der Darstellung des Fegefeuers in Tempera, über die Restauration des Werkes durch Lanzelot und Scoreel im Jahre 1550 und über M. Coxcies Kopie für Philipp II. Ausserdem muss er noch eine gute, uns unbekannt gebliebene Quelle benutzt haben, aus der er über die Brüder van Eyck biographische Einzelheiten entnehmen konnte, die mit unseren sonstigen gesicherten Nachrichten durchaus im Einklang stehen und diese zum teil ergänzen. So wissen wir durch ihn zuerst resp. allein, dass Hubert und Jan aus Maaseyck in Kempen stammen, dass Hubert der ältere Bruder war, dass er den Genter Altar begann, dass sie eine Schwester Margaretha hatten, die auch malte. — Freilich brachte er auch ein paar irrtümliche Nachrichten in Umlauf, die bis auf eine vollständige Berichtigung gefunden haben. Diese eine Angabe, dass auf dem Flügel der justi judices *) des Genter Altars die Porträts Huberts und Jans zu sehen seien, kann nicht unmittelbar durch beglaubigte Porträts widerlegt werden, aber die Unwahrscheinlichkeit, dass Jan sich und seinen Bruder in der Reihe und der Tracht der hohen Würdenträger abgebildet habe, lässt auf einen Irrtum Vaernewijcks schliessen, zumal wir wissen, wie geneigt die Kunstliebhaber des XVI. Jahrhunderts waren, auf wichtigen Bildern in auffallenden Köpfen Selbstporträts der Maler zu erblicken.

*) Berliner Gallerie No. 512.

### *Domenicus Lampsonius.*

Unter den belgischen Gelehrten des XVI. Jahrhunderts nimmt Domenicus Lampsonius, zu Brügge 1533 geboren einen ehrenvollen Platz ein. Mit dem Ruhme der Gelehrsamkeit vereinigte er den eines geschickten Poeten und war auch Maler und ein begeisterter Verehrer der Kunst seiner Zeit. Mehrjährige Reisen in England und in Italien in Begleitung des Kardinals Reginald Poli hatten seinen künstlerischen Neigungen reiche Nahrung geboten, und in Italien knüpfte er Beziehungen zu Tizian, den beiden Zuccaro und Vasari an. Des letzteren Nachrichten über die altniederländischen Maler in der I. Auflage der Vite hatten das lebhafteste Interesse des Lampsonius wachgerufen, wie er selbst in einem Briefe*) an Vasari ausführlich erzählt. Von der Zeit an wird er, was über die alten Meister bekannt geworden war, verfolgt haben und veröffentlichte dann die Früchte seiner Studien, in fliessende lateinische Distichen gebracht, im Zusammenhange mit den von dem Kupferstecher Hieronymus Cock gestochenen Malerporträts unter dem Titel: Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies, Antwerpiae 1572.**) Der Inhalt der poetischen Charakteristiken, soweit sie auf die Meister der alten Schule gehen, beruht auf den Angaben Vasaris, Guicciardinis und Vaernewijcks, von selbständigen Forschungen ist wenig wahrzunehmen. Erwähnenswert ist nur, dass er Hubert den Meister Jans nennt, und dass auf ihn die Anekdote über Quintin Metsys Wandlung vom Schmied zum Maler zurückgeht.

---

*) Vasari, Vite ed. Lemonnier XIII. 150, ed. Sansoni VIII.

**) Facsimilia in Karel van Mander traduit par Hymans, Paris 1884, 2 vol.

## *Lucas de Heere.*

Lucas de Heere wurde 1534 in Gent geboren. Sein Vater Jan, ein tüchtiger Bildhauer, und seine Mutter Anna, eine geschickte Miniaturmalerin, bestimmten ihn für die Malerei und erteilten ihm den ersten Unterricht. Später wurde er Schüler des Franz Floris und von diesem vorzugsweise mit Entwürfen für Teppiche und Glasgemälde beschäftigt. Seine Wanderjahre verbrachte er in Frankreich und England. Aber schon 1559 finden wir ihn wieder in Gent, wo er in Gemeinschaft mit seinem Vater mit der inneren Ausschmückung der Bavonskirche längere Zeit beschäftigt war. Marc van Vaernewijck, ein Freund seines Vaters, sah ihnen oft bei ihrer Arbeit zu und spendet der raschen und doch sicheren Malerei des jungen Lucas ein anerkennendes Wort in seiner Historie. Es war grade die Zeit, als Michiel Coxcie in derselben Kirche seine bekannte Copie der Anbetung des Lammes beendigte und Vaernewijck seine Nachrichten über die Gebrüder van Eyck zusammentrug. Der junge de Heere begeisterte sich auch für das ehrwürdige Denkmal der alten Kunst, in dessen Nähe er 6 Wochen lang arbeitete, und das in erneutem Ruhme stand, seit König Philipp II. sich vergeblich um seine Erwerbung bemüht hatte. Da Lucas de Heere die Reimkunst übte, besang er das Altarwerk in einer längeren Ode, die zum Ruhme der Brüder van Eyck und zur Belehrung der Besucher des Werkes neben dem Bilde selbst aufgehängt wurde. Karel van Mander hat das Gedicht überliefert, freilich konnte er sich nicht versagen, den Wortlaut etwas zu ändern und das Ganze in „Alexandrijnsche mate“ zu bringen. Der Inhalt bietet, abgesehen von allen

poetischen Ausschmückungen, nur Vaernewijcks Nachrichten, und verschiedene Umstände sprechen dafür, dass Vaernewijck dem Lucas seine Nachrichten über die van Eyck schon vor der Veröffentlichung der Historie zugänglich gemacht hat. Karel van Mander giebt zu zwei Stellen des Gedichtes Randbemerkungen, indem er an den Behauptungen Anstoss nimmt, dass Hubert den Genter Altar begonnen habe, und dass Jan jung gestorben sei. Bei der ersten Bemerkung irrt van Mander und zeigt dadurch, dass er die Inschrift des Genter Altars nicht gelesen hat; mit der andern hat er Recht, obwohl seine Begründung, dass Jan ja noch im hohen Alter den Antonello da Messina in der Ölmalerei unterrichtet habe, falsch ist.

Ausser diesem Gedichte, das als Quelle keinen selbständigen Wert hat, begann de Heere noch Malerbiographien in Reimen zu verfassen, und Karel van Mander erzählt, wie er sich vergeblich bemüht habe, dieses Buch zu erlangen, um es zu benutzen und zu veröffentlichen. Nachdem das Manuskript dieser Biographien über 200 Jahre verschollen gewesen war, tauchte es 1824 beim Verkauf einer Bibliothek wieder auf und wurde von Herrn Delbecq exzerpiert, verschwand aber abermals. Im Jahre 1866 brachte die Kunstchronik pag. 61 die Nachricht, dass das Manuskript wieder aufgefunden sei und demnächst von der Gesellschaft der Bibliophilen in Gent publiziert werden würde; aber diese Meldung bestätigte sich nicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach enthält dieses Manuskript, das seit langem die Kunstforscher wie ein Irrlicht narrt, für die Geschichte der alten Malerschule keine selbständigen Nachrichten; denn die Auszüge Delbecqs und die Probe, die Vaernewijck in seiner Ode gegeben, zeigen, dass es ihm mehr auf

die poetische Verarbeitung der vorhandenen Nachrichten als auf eigene Forschungen ankam. Zudem war er im Jahre 1568, dem Erscheinungsjahr von Vaernewijcks Historie, von der er in der Ode vollständig abhängig ist, gezwungen, Gent infolge religiöser Verfolgungen zu verlassen und den Rest seines Lebens unstät in der Fremde zuzubringen. Damit schwindet die Hoffnung, dass es ihm noch später gelungen sein könnte, über die alten Maler etwas selbständiges zu erforschen. Der Tod ereilte ihn in seinem fünfzigsten Jahre am 29. August 1585. Van Mander, sein Schüler in der Malerei und der Reimkunst und vielleicht von ihm auch zu dem Plane einer Geschichte der Malerei angeregt, hat in dem Schilderboeck in der Vita seines Meisters den vortrefflichen Eigenschaften desselben in dankbarer Gesinnung ein Denkmal gesetzt.

### *Johannes Molanus.*

Johannes Molanus, nach seinem holländischen Namen: Vermeulen, wurde 1533 zu Lille geboren und studierte in Löwen Jura, Philosophie und Theologie und lehrte später als Professor der Theologie an dieser Universität. Im Jahre 1571 wurde ihm von Philipp II. das wichtige Amt der Censur übertragen und 1573 war er Dekan der theologischen Fakultät und Mitglied der Löwener Gesandtschaft, die dem Könige das Schreckensregiment Herzog Albas schildern und dessen Abberufung erbitten sollte. Im Jahre 1578 bekleidete er das Rektorat der Universität und 1585 starb er zu Löwen. In den letzten 10 Jahren seines Lebens arbeitete er an einer ausführlichen Geschichte Löwens und hatte dazu mit unermüdlichem Eifer die städtischen, kirchlichen und privaten Bibliotheken durchforscht.

Doch war das Werk bei seinem Tode noch unvollendet und kam als Manuskript auf die Brüsseler Bibliothek, wo es erst 1855 wieder entdeckt wurde. Nachdem dann E. van Even 1858 einen Auszug aus dem IX. Buche, das interessante Kunstnotizen enthält, publiziert hatte, gab De Ram 1861 das ganze Werk heraus unter dem Titel: Joannis Molani in Academia Lovaniensi S. Theol. Doctoris et Professoris Historiae Lovaniensium libri 14, 2 vol. Bruxelles MDCCCLXI.

Im XXXIV. Kap. des IX. Buches erwähnt Molanus kurz einige berühmte Maler, die mit Löwen in Beziehung gestanden und dort Werke hinterlassen haben. Er giebt Nachrichten über Rogier van der Weyden, Dirck Bouts und dessen Söhne Dirck und Albert und über Quintin Metsys. Doch haben seine Angaben zwei Mängel, sie sind teilweise von Lampsonius Versen unter den von Cock gestochenen Malerporträts abhängig und ausserdem nicht frei von Irrtümern. Nach Abzug der entlehnten und falschen Bestandteile bleibt als wertvoller Rest: „Magister Rogerius [civis et pictor Lovaniensis depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer] et in capella beatae Mariae summum altare, quod opus Maria regina a Sagittariis impetravit et in Hispanias vehi curavit, quamquam in mari periisse dicatur, et ejus loco dedit capellae quingentorum florenorum organa et novum altare, ad exemplar Rogerii expressum opera Michaelis Coxcenii Mechliensis, sui pictoris . . . . .“ Die eingeklammerten Worte sind in doppelter Hinsicht bedenklich. Die Bezeichnung Rogiers als Bürger und Maler von Löwen würde nur insofern eine bedingte Wahrheit enthalten, wenn Rogier das berühmte Bild der Kreuzabnahme in Löwen selbst malte und für die Zeit seines Aufenthaltes sich in die dortige Meister-

gilde eintragen liess. Und kaum ein Schimmer von Wahrheit haftet an der Notiz von dem Edelheer-Altarbild in der Peterskirche in Löwen. Diese Nachricht passierte bisher als zuverlässig, und die Meinungen waren nur geteilt darüber, ob das jetzt im Chorumgange der Peterskirche hängende Triptychon mit einer Replik von Rogiers Kreuzabnahme auf dem Mittelbilde und Stiftern und Stifterinnen mit ihren Schutzheiligen auf den Innenflügeln das nach Molanus von Rogier gemalte Altarbild sei. Inschrift und Wappen bezeichnen das Bild als eine Stiftung der Edelheere und die Jahreszahl wurde 1443 gelesen. E. van Even, der um die Geschichte der Kunst in Löwen so hochverdiente Gelehrte, vertrat*) die Eigenhändigheit Rogiers an diesem Bilde, indem er sich besonders auf die Inschrift der Stifter und die Datierung stützte, während Crowe und Cavalcaselle und Springer**) wegen der mangelhaften Malerei und der Discrepanz zwischen den durch die Wappen und Heiligen bezeichneten Stifterporträts und den in der Inschrift genannten und aus noch mehreren anderen Gründen die Eigenhändigkeit Rogiers in Abrede stellten und die Entstehung des Werkes in das Ende des XV. Jahrhunderts verlegten. Bei einer genauen Besichtigung des Bildes konnten wir nun feststellen, dass die Datierung nicht 1443, sondern 1493 lautet; ein von grünlicher Farbe halbverdecktes L in der Lücke zwischen MCCCCen und XLIII ist bisher übersehen worden. Damit fällt die letzte Stütze der Annahme, dass das Bild von Rogiers Hand sei, und das Urteil Crowes und Cavalcaselles bestätigt sich. Aber es

*) Vgl. L'ancienne école de Peinture de Louvain, Bruxelles et Louvain 1870, pag. 38 ff.

**) Geschichte der altniederl. Malerei, pag. 237 ff.

wäre verkehrt, mit Crowe und Cavalcaselle nun noch nach einem anderen Edelheeraltar zu suchen, der dem von Molanus genannten und dem Rogier zugewiesenen besser entspricht. Nichts liegt näher, als dass Molanus die Kopie der Rogierschen Kreuzabnahme auf diesem Edelheeraltare für ein eigenhändiges Bild Rogiers gehalten hat, und im übrigen seine Notiz auf die Stifterinschrift auf dem Bilde selbst zurückgeht. —

Keinerlei Bedenken erregt der Bericht über die berühmte Kreuzabnahme, die Rogier für die Kapelle Notre-Dame hors ville malte.*)

Die Stelle über Dirck Bouts und seinen gleichnamigen Sohn ist leider im Manuskript des Molanus durch spätere (aber eigenhändige) Nachträge in Unordnung gebracht und daher in der Ausgabe von Ram ungenau. Nach dem verbesserten Text bei E. van Even, l'ancienne école de peinture de Louvain pag. 162 und mit Ausscheidung einer falschen Jahreszahl lautet die Notiz: „Claruit inventor in describendo rure. Eius opus sunt in Ecclesia Divi Petri duo altaria Venerabilis Sacramenti, quae multum ex arte commendantur. Mortuus anno aetatis 75 . . . . Eius et filiorum eius Theodorici et Alberti effigies extant apud Minores, e regione suggestus.“ Die beiden Bilder der Bruderschaft vom heiligen Sakrament sind erhalten. Das eine, die Marter des heil. Erasmus darstellend, befindet sich noch unversehrt in der Peterskirche; von dem andern, dem Abendmahlsbilde,

*) Philipp II. wünschte das Bild zu besitzen und die Statthalterin Margaretha übernahm 1556 die Vermittlung und fand die Löwener nachgiebiger als Philipp die Genter bei seinen Bemühungen um das Meisterwerk der van Eyck. Über die Schicksale des Bildes während des Transportes nach Spanien vgl. Karel van Mander in der Vita Rogiers und weiteres in der nachfolgenden Chronologie Rogiers.

ist nur die Mitteltafel noch dort, je zwei Flügel davon in der Münchener und Berliner Gallerie. Über das letztere Bild, 1468 vollendet, besitzen wir noch die eigenhändige Quittung des Meisters.*) Wenn das Alter des Bouts richtig mit 75 Jahren angegeben ist, so wäre er 1400 geboren, denn am 17. April 1475 liess er sein Testament aufsetzen und muss kurz darauf gestorben sein.**) Die Porträts von ihm und seinen Söhnen sind nicht erhalten. Über Dirck, den Sohn, zeigt sich Molanus nicht weiter unterrichtet, und auch aus den Urkunden ersehen wir nur, dass Dirck, der jüngere, im Wohlstande lebte, offenbar wenig malte und schon 1491 als angehender Vierziger starb. Albert Bouts dagegen erreichte ein hohes Alter und starb erst im März des Jahres 1549. Molanus merkt über ihn an: „Albertus Bouts, filius Theodorici, multa devote Lovanii depixit ad Augustinenses et alibi. Capellae beatae Mariae donavit in parvo choro Altare assumptionis beatae Mariae, quod opus audio eum non potuisse triennio absolvere.“ Wir besitzen von Albert Bouts kein sicheres Bild; auch die urkundlichen Nachrichten über ihn fliessen spärlich und es fehlt uns noch der feste Ausgangspunkt zu einer Aufstellung seines Oeuvre. Daher sind diese Nachrichten des Molanus, die auf einer ganz frischen Tradition beruhen und volle Glaubwürdigkeit verdienen, sehr willkommen. Auf Grund dieser Stelle hat es E. van Even***) schon versucht, den

---

*) Im Facsimile abgebildet bei E. van Even, Louvain monumental.

**) E. van Even nimmt den von Molanus angegebenen Todestag, den 6. Mai, als richtig an. Da aber Molanus ein ganz falsches Todesjahr — 1400 — nennt, kann man seiner Angabe des Todestages auch kaum vertrauen.

***) L'ancienne école de peinture de Louvain 1871, pag. 148 ff.

Albert Bouts mit dem Meister der Himmelfahrt im Brüsseler Museum zu identifizieren, und alle Wahrscheinlichkeit spricht für seine Ansicht. Nur hat man bei den Versuchen, die Anonymität des Meisters der Himmelfahrt zu beseitigen, mehrfache Enttäuschungen*) erlebt, dass es gerechtfertigt ist, ihm seinen nom de guerre in der Kunstgeschichte zu lassen, bis die Identifikation sich mit absoluter Sicherheit ermöglichen lässt. In seinen Angaben über Quintin Metsys ist Molanus teils abhängig von Lampsonius, teils ungenau, und wirkliche Beachtung verdient nur der III. Satz: „Ejus opus est Lovanii altare Sanctae Annae, Antverpiae altare ad S. Mariam ab Iconomachis ob artificium vindicatum."

Das erstere der beiden Bilder ist das grosse Triptychon mit fünf Darstellungen aus dem Leben der heil. Anna, für die St. Annen-Brüderschaft in Löwen. Es trägt die Inschrift: Quinte Metsijs Screef dit A° 1509 und befindet sich jetzt in der Brüsseler Gallerie. Auch das andere Bild, die berühmte Beweinung Christi, im Auftrage der Antwerpener Schreinergilde**) für ihre Kapelle in der Notre-Dame-Kirche gemalt,

---

*) Die Zuweisung an G. van der Meire im alten Kataloge der Antwerpener Gallerie wurde von Waagen bestritten und von ihm das Bild als ein Werk des Hugo van der Goes erklärt. Darauf vindizierte es van Hasselt dem Goswin van der Weyden, indem er es mit dem (nach guter Tradition) von Goswin in der Abteikirche von Tongerloo gemalten, jetzt verschollenen Bilde des Todes und der Himmelfahrt Mariä identifizierte, was sich später als voller Irrtum erwies.

**) Mehrere Zahlungsvermerke über dieses Bild sind erhalten und in einem notariellen Akt vom 26. August 1511 wird es als fertig erwähnt, siehe in der Chronologie des Meisters. Die von Molanus erwähnte Rettung des Bildes vor der Wut der Bilderstürmer fällt in das Jahr 1566.

ist erhalten und gehört jetzt zu den Hauptschätzen der Antwerpener Gallerie.

### *Petrus Opmeer.*

Der Historiker Petrus Opmeer wurde in Amsterdam 1526 geboren und genoss die gründlichste humanistische Ausbildung durch Nic. Cannius, dem früheren Sekretär des Erasmus von Rotterdam. Ein ungewöhnlich treues Gedächtnis, von dem sein Biograph Andreas Dess erstaunliche Proben erzählt, machte ihn zu seinen historischen Studien besonders geeignet. Er war ein treuer Katholik und stand in den Religionskämpfen seiner Zeit in den vordersten Reihen. Nach einem an Ehren sowohl als heftigen Verfolgungen reichen Leben starb er in Delft 1595. Sein bedeutendstes Werk ist das Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum MDCXI . . . . Antverpiae 1611. Es wurde durch Krankheit in den letzten Lebensjahren und seinen Tod unterbrochen und dann von Laurentius Beyerlinck, Canonicus in Antwerpen, weitergeführt und 1611 publiziert. Opmeer verfolgte auch die Kunsterscheinungen seiner Zeit mit Interesse und war befreundet mit Martin Heemskerk, Franz Floris, Antonius Morus, u. a. Er verfehlte daher nicht in seinem Geschichtswerke auch Biographien von berühmten Malern, niederländischen wie italienischen aufzunehmen. Doch haben seine Notizen über einige Hauptmeister der altniederländischen Schule keinen selbständigen Wert und können nur als sekundäre Quelle gelten. Er hat die Summe der vorhandenen Nachrichten durch nichts vermehrt, sondern blos in kurzen Sätzen das Wichtigste zusammengefasst, was Vasari, Guicciardini, Vaernewijck bieten. Auch des Lampsonius Verse unter den von

Cock gestochenen Malerporträts muss er gekannt haben, da einige der den Malerbiographien beigegebene Porträts im groben Holzschnitt nach den Cockschen Stichen gearbeitet sind.

### *Karel van Mander.*

In der II. Ausgabe von Karels van Mander Schilder-Boeck, Amsterdam 1617/18, hat ein Anonymus eine ausführliche Vita des Verfassers beigefügt und zeigt sich über ihn besonders intim unterrichtet. Wir entnehmen dieser Vita die folgenden Lebensdaten. Karel van Mander, der II. Sohn des Steuereinnehmers Cornelis van Mander und der Johanna, geb. van der Beeke, wurde zu Meulebeeke, einem Dorf in Flandern, im Mai 1548 geboren. Schon als Kind zeigte er viel Talent zum Malen, worüber sein Biograph allerhand ergötzliche Geschichten beibringt. Die Eltern bestimmten ihn daher zum Maler und thaten ihn in die Werkstatt des Lucas de Heere in Gent, der „Kareltjen voor die weynich tydt, die hy by hem was, wel ghevoerdert hadde, so wel int rymen als in't schildern." Da Lucas de Heere 1568 wegen religiöser Verfolgungen aus Gent fiüchten musste, begab sich Karel in demselben Jahre zu einem andern Meister, Peter Vlerick in Kortijck. Im Jahre 1574 trat er seine italienische Reise an und arbeitete 3 Jahre in verschiedenen italienischen Städten, eine zeitlang auch mit Spranger zusammen. Auf der Rückreise fand er Gelegenheit, in Basel und Wien seine Kunst zu zeigen. In seine Heimat zurückgekehrt, hatte auch er unter den Unruhen des Landes schwer zu leiden. Die „malecontenten Walen" plünderten sein elterliches Haus, beraubten auch ihn bis aufs Hemd und hätten ihn gehangen, wenn nicht im letzten Augenblick ein Italiener, der

schon früher einmal mit ihm zusammengetroffen war, sein Retter geworden wäre. Nach mancherlei Versuchen, sich eine Existenz zu gründen, fand er seit 1583 in Haerlem einen bleibenden Wohnsitz und war lange Zeit das hochangesehene Haupt der dortigen Malerschule. Der Tod ereilte ihn 1606, in seinem 58. Lebensjahre. Zu dem Plane, eine Geschichte der Malerei zu schreiben, wird er von seinem Meister Lucas de Heere, der ja einen ähnlichen Plan verfolgte, die erste Anregung erhalten haben, und Vasaris Viten wurden ihm dann unmittelbares Vorbild. Das Schilder-Boeck erschien in I. Ausgabe zu Haerlem 1604 und enthält 5 Teile, 1. das Lehrgedicht über die Malerei (Den Grondt der Edel vry Schilder-const), 2. das Leben der berühmten Maler des Altertums, nach Plinius, 3. das Leben der berühmten italienischen Maler von Cimabue an, meist nach Vasari, 4. das Leben der niederländischen und hochdeutschen Maler, 5. eine Auslegung der Metamorphosen Ovids, in Versen, für den Gebrauch von Malern und Dichtern. Der IV. Teil, het Leven der doorlüchtighe Nederlandtsche en hooghduytsche Schilders, enthält gleich im Anfange die für die altniederländische Malerei wichtigen biographischen Beiträge über die Brüder van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Albert Ouwater, Geertgen van S. Jans, Dirck Bouts, Memling, Gerhard David, Hieronymus Bosch und Quintin Metsys. Karel van Mander bietet verhältnismässig viel Nachrichtenmaterial, freilich durchaus nicht alles von gleichem Werte. Teilen wir die Summe seiner Angaben in abhängige und selbständige, so kommt die grössere Hälfte unter die Zahl der abhängigen. Und auf der Seite der letzteren liegen die meisten Nachrichten über die vlämischen, auf der

Seite der selbständigen alle Angaben über die holländischen Maler. — Von archivalischen Studien irgend welcher Art zeigt sich bei van Mander keine Spur, und gelegentlich von ihm angestellte Nachfragen bei alten glaubwürdigen Leuten hatten natürlich negativen Erfolg, da es sich um Personen und Ereignisse handelte, die 4—6 Menschenalter zurück lagen. Er wählte den einfachsten Weg und machte sich zum Erben der Kunstnotizen, die durch Vasari, Guicciardini, Vaernewijck, de Heere und Lampsonius bekannt gemacht waren. Am gründlichsten hat er Vaernewijk ausgeschrieben, doch ohne ihn zu zitieren. Nur in wenigen Fällen wagte er Kritik an seinen Gewährsmännern zu üben und auch dann nicht immer mit Glück.*) Auch zahlreiche Irrtümer, übernommene wie selbständige, fehlen nicht.**)

Er ist also hinsichtlich der vlämischen Malerei eine abgeleitete Quelle; wir besitzen noch die Schriften, aus denen er schöpfte, ja zum teil auch noch die Quellen seiner Quellen.***) Als originalen Beitrag danken wir ihm da nur die Erwähnung oder genaue Beschreibung einer Reihe von altflandrischen Bildern. —

Aber selbständigen Quellenwert hat er für die Geschichte der altholländischen Malerei. Da bildet er unsere Hauptquelle und vertritt allein die litte-

---

*) So glaubt er seinen Gewährsmännern Vaernewijck und Lucas de Heere nicht die richtige Angabe, dass Hubert van Eyck das Genter Altarwerk begonnen hat.

**) Am ungenausten ist er hinsichtlich Rogiers, den er in zwei Künstlerpersönlichkeiten teilt, Rogier van Brügge u. Rogier van Brüssel, und dessen Tod er 65 Jahre zu spät ansetzt.

***) So ist er von Vasari und dieser von Bartholomaeus Facius abhängig.

rarische Tradition; selbst die Urkunden geben dazu nur minimale Beiträge. Zum Glück erweisen sich seine Notizen über Albert Ouwater, Geertgen van S. Jans und Dirck Bouts und die Beschreibung einiger ihrer Hauptwerke als zuverlässig.*) Er sammelte diese Nachrichten während seines langjährigen Aufenthaltes in Haerlem, wo damals Alberts und Geertgens Bilder noch vorhanden waren und sich auch ein Rest von Tradition — er selbst nennt es ein Gerücht — erhalten hatte.

### *Antonius Sanderus.*

Karel von Mander bildet die letzte litterarische Quelle von wenigstens teilweise selbständigem Werte und die Schriftsteller, die sich in den nächsten 200 Jahren mit den altniederländischen Malern beschäftigen, greifen meistens auf ihn zurück. Nur durch gelegentliche Erwähnungen von Werken der alten Meister erhalten wir in der Folgezeit noch einige willkommene Beiträge. Das Beste dieser Art bietet Antonius Sanderus, der gelehrte Presbyter von Ypern. Er wurde 1586 geboren und starb 1664 in einem Benediktinerkloster bei Brüssel. Von seinen historischen Werken, deren Druckkosten ihm sein ganzes Vermögen verschlungen hatten, sind besonders zwei**) zu

---

*) Nach seiner genauen Beschreibung von Albert Ouwaters Bild: die Erweckung des Lazarus wurde dasselbe aufgefunden und damit für das Oeuvre Ouwaters die Basis gelegt, vgl. Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen XI, 35 f.

**) In den Maler-Biographien in den „libri de scriptoribus Flandriae ac singulatim de Gandavensibus ac Brugensibus fama claris“ ist er von Guicciardini, Vasari und van Mander abhängig.

nennen: Flandria illustrata und Brabantia illustrata.*) Er ist ein sehr gründlicher Forscher und seinen Angaben über Bilder von Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Memling kann man Gewicht beimessen auch in den Fällen, wo eine Kontrolle nicht möglich ist. —

Bei ihm findet man auch übersichtliche Zusammenstellungen der vornehmen Kreise von Brügge und Gent im XV. Jahrhundert und begegnet unter den aufgeführten weltlichen und kirchlichen Würdenträgern verschiedenen Auftraggebern**) der grossen Künstler dieser Zeit.

Im ganzen XVIII. Jahrhundert ruht die Forschung über die altniederländische Malerei fast gänzlich, und die wenigen Autoren, die sie berühren, stützen sich zumeist auf Vasari und Karel van Mander. Eine besondere Erwähnung verdienen nur J. Bapt. Descamps und Antonio Ponz, von denen der erstere sich durch die Korrumpierung des Namens Memling in Hemling und durch die anekdotenhaften Frfindungen***) zu seiner Biographie Memlings einen ominösen Namen gemacht hat, während der Spanier Ponz, der gelehrte Sekretaire der Königl. Akademie von S. Fernando, der Freund von Rafael Mengs, in seinem Werke: Viage de España . . . . 1772 zwar nur eine einzige, aber sehr beachtenswerte urkundliche Nachricht über das frühste bekannte Bild Rogiers van der Weyden, das Triptychon von Miraflores, das jetzt die Berliner Galerie bewahrt, übermittelt.

---

*) Die ersten Ausgaben waren schon am Ende des XVII. Jahrh. sehr selten und sind jetzt kaum zu erlangen; die beiden Werke wurden 1726 u. 1735 (Fl. ill.) von Christ. van Lom im Haag neu herausgegeben.

**) Z. B. führt er Jodocus Vydt als Konsul im Jahre 1433 auf.

***) La vie des peintres flamandes, allemands et hollandais 1753—64 und Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, Paris 1769.

# Lebenslauf.

Ich, Felix Becker, evang.-luth. Konfession, wurde als der vierte Sohn des Kaufmanns Adolf Becker am 27. Sept. 1864 zu Sondershausen geboren und besuchte das Gymnasium meiner Vaterstadt bis zur Maturitätsprüfung. Im Sommersemester 1886 bezog ich die Leipziger Universität, wo ich klassische Philologie, Philosophie, Archäologie, Welt- und Kunstgeschichte studierte. Nach Beendigung meiner damals vorwiegend philologischen Studien war ich mehrere Jahre als Lehrer thätig, aber dann, meiner zunehmenden Neigung für die Kunstgeschichte nachgebend, nahm ich 1893 an der Bonner und im nächsten Jahre an der Leipziger Universität diese Studien wieder auf und widmete mich der Kunstgeschichte ausschliesslich. Seit dem Wintersemester 1894 bis zum Sommersemester 1897 beteiligte ich mich als ordentliches Mitglied an den Übungen des kunsthistorischen Seminars und der kunsthistorischen Gesellschaft unter Leitung der Herren Professoren Schmarsow und Brockhaus, der archaeologischen Gesellschaft des Herrn Professor Schreiber und des archaeologischen Seminars unter Leitung des Herrn Professor Studniczka und bekleidete vom Herbst 1895 bis Frühjahr 1897 stellvertretend das Amt eines Assistenten am kunsthistorischen Institute der Leipziger Universität. Durch wiederholte Reisen zu den Kunststätten Deutschlands, Österreichs und der Niederlande suchte ich meine

Studien zu vervollständigen und brachte den Sommer 1897 am Altenburger Museum zu, dessen Gemäldesammlung ich im Auftrage des kunsthistorischen Instituts der Leipziger Universität katalogisierte.

Beim Überblick über meinen Studiengang gedenke ich in dankbarer Verehrung der Lehrer, denen ich am meisten Förderung danke; aus früherer Zeit nenne ich besonders die Herren Professoren Wachsmuth, Ribbeck, Lipsius, Heinze, ferner die vier leider schon dahingeschiedenen Maurenbrecher, Arndt, Overbeck, Springer; aus den letzten Jahren habe ich Herrn Professor Loeschke in Bonn und ganz besonders den Herren Professoren Schmarsow, Brockhaus, Schreiber, Studniczka und Seeliger in Leipzig meinen tiefgefühlten Dank darzubringen.

ECKER, F.: Schriftquellen z. Gesch. d. altniederländ. Malerei
ach d. Hauptmeistern chronolog. geordnet, 1(alles Erschienene):
ritik u. Commentar d. Quellen. Lpz. 1897. 94 S. br. Diss.-
hamberlin 2063. 40,--

BS-B1483